

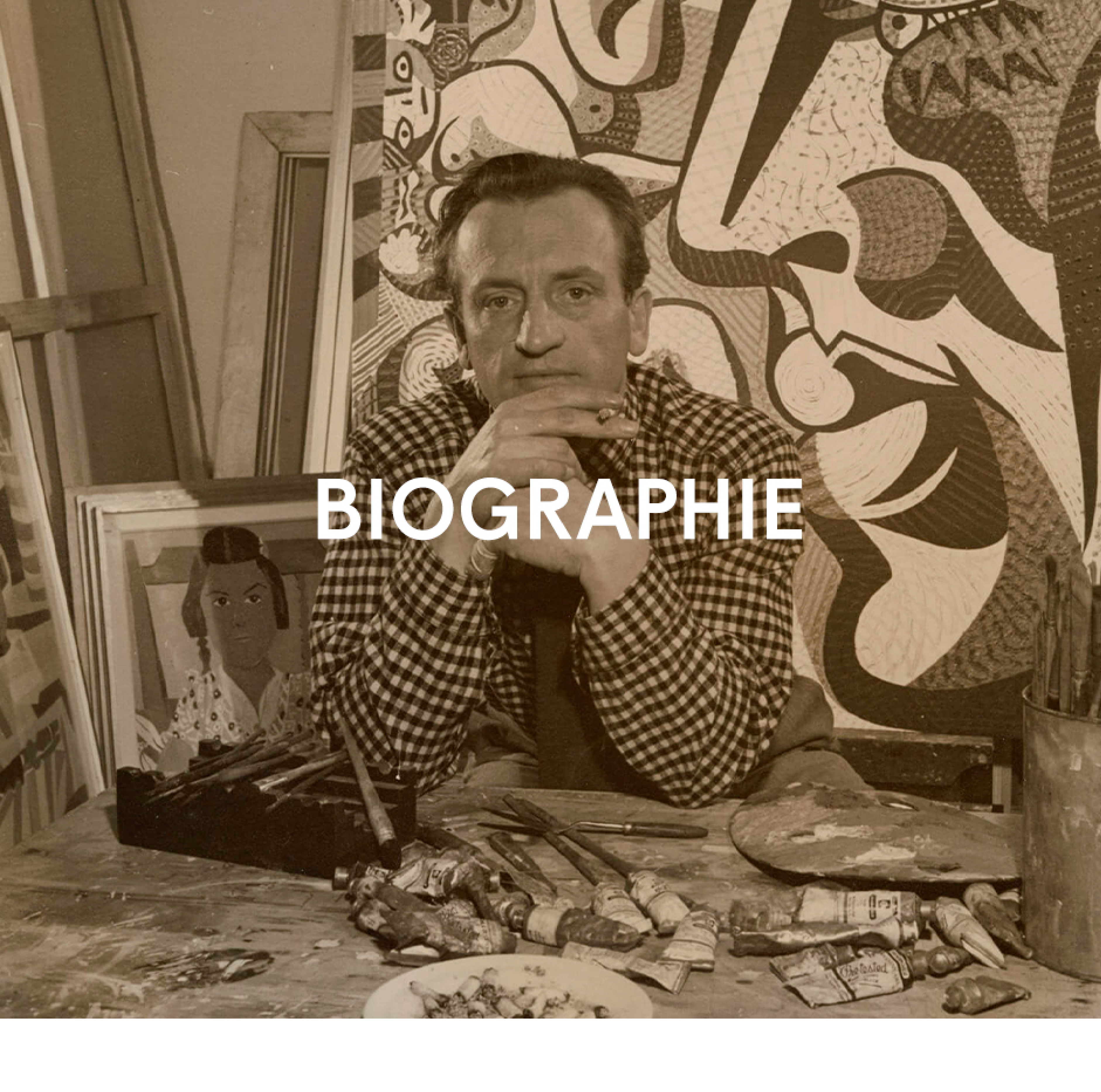
ALFRED PELLAN

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Maria Rosa Lehmann

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières



BIOGRAPHIE

Né au Québec, Alfred Pellan (1906-1988) passe ses années formatrices à Paris et retourne dans un Canada français conservateur dans les années 1940, ramenant avec lui des idées révolutionnaires sur l'art moderne. S'inspirant de mouvements comme le cubisme et le surréalisme, Pellan aborde la peinture de façon éclectique et se bat pour libérer l'art de toute pensée dogmatique. Force vive de la culture québécoise, Pellan n'est pas étranger aux conflits; sa vie est aussi audacieuse et colorée que ses toiles. Son influence est visible partout, sur les cimaises des musées jusqu'aux murales des villes – et son esprit vit à travers la création d'artistes rebelles qui bousculent les conventions par leur art.

ENFANCE ET JEUNES ANNÉES

L'artiste naît en 1906 dans le quartier Saint-Roch, à Québec, fils de l'ingénieur ferroviaire Alfred Pelland et de son épouse, Maria Régina Damphousse. Pellan – il abandonne le « d » de son nom de famille dans sa vingtaine – ne se souvient que vaguement de sa mère, décédée en 1909. Son père, qui a élevé seul ses trois enfants (Réginald, Alfred et Diane), a aussi nourri ses talents créatifs. Plus tard dans sa vie, Pellan se rappelle de moments où il a eu besoin d'aide, d'une manière ou d'une autre, pour persévérer dans sa carrière et, toujours, il a pu compter sur le soutien de son père[1].

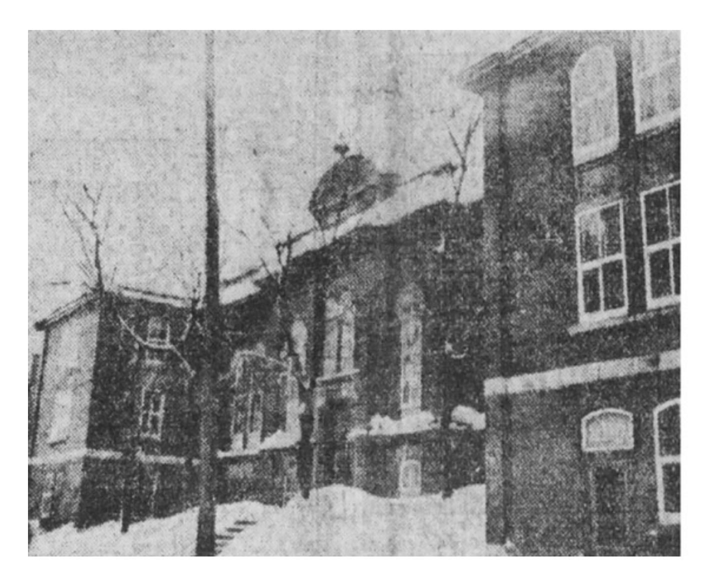




GAUCHE : Alfred, Réginald et Diane enfants, s.d., photographie de source inconnue. DROITE : Alfred et son père (le duo de gauche), 1945, photographie de source inconnue.

Pellan est attiré par les arts dès son jeune âge, tellement qu'il ne s'intéresse véritablement à rien d'autre. Tel qu'il se souvient, en 1959 : « [M]a passion pour le dessin était si vive que ma tête se refusait obstinément aux leçons de latin et de grammaire[2]. » À quatorze ans, il trouve de la peinture et des pinceaux achetés puis abandonnés par son père. Intrigué, il réalise ses premières peintures, dont l'une, *Les fraises*, 1920, subsiste encore aujourd'hui.

« La découverte de cette boîte de peinture éveilla en moi une irrésistible envie de colorier, de faire revivre par le pinceau ce que je voyais », confie l'artiste en 1939[3]. Convaincu des talents de son fils, le père de Pellan le conduit à l'École des beaux-arts de Québec, qui vient d'ouvrir ses portes. Le jeune artiste montre ses premiers essais au directeur, Jean Bailleul, qui accepte sa candidature et déclare : « On fera peut-être de toi un artiste[4]. »





GAUCHE : École des beaux-arts de Québec, 1923, photographie de source inconnue. DROITE : Alfred Pellan (au premier plan) qui travaille sur l'une de ses sculptures à l'École des beaux-arts de Québec, 1923, photographie de source inconnue.

L'École des beaux-arts de Québec est fondée en 1922 dans le cadre d'importantes réformes scolaires lancées par le gouvernement libéral de Louis-Alexandre Taschereau au cours des années 1920. Les dirigeants provinciaux souhaitent alors développer le système d'éducation en raison des changements sociaux provoqués par l'industrialisation, ainsi que former une élite intellectuelle canadienne-française[5]. L'institution doit se distinguer des écoles de métiers où l'on enseigne le graphisme, soulignant ainsi le fait que les études artistiques logent dans une catégorie à part. Néanmoins, les élèves de l'école ont le loisir de suivre une variété d'ateliers leur permettant d'acquérir une formation pratique qui les outillerait dans la production d'œuvres commerciales et industrielles[6].

Pellan profite de la structure décloisonnée de l'école, qui offre aux élèves une grande liberté malgré un programme académique rigoureux[7]. En plus de ses études en dessin et en peinture, Pellan explore également la sculpture et entreprend des cours d'architecture. Autant d'occasions variées nourrissent son éclectisme artistique émergent, une approche qui le conduit plus tard à la pratique de plusieurs formes d'art. Le directeur Bailleul permet à Pellan de changer de cours à son gré[8] et demande même au concierge de laisser le jeune artiste travailler dans les ateliers après la fermeture de l'école[9].

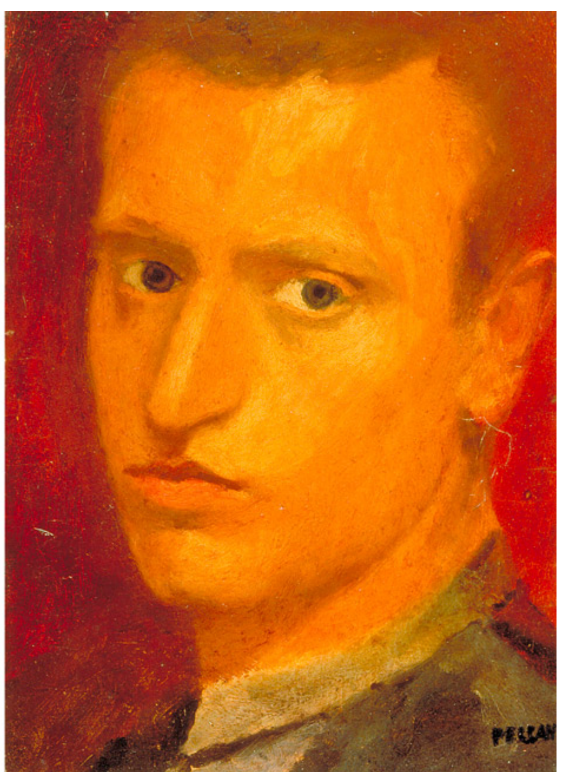




GAUCHE : Salon de l'École des beaux-arts de Québec, 1923, photographie de source inconnue. DROITE : Alfred Pellan, *Coin du vieux Québec*, 1922, huile sur toile montée sur carton, 62,8 x 58,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Pellan est encore étudiant quand ses œuvres commencent à attirer l'attention. En 1923, au Salon de l'École des beaux-arts de Québec, il remporte le premier prix dans les catégories de peinture, sculpture, dessin et arts décoratifs[10]. La même année, alors qu'il n'a que dix-sept ans, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) achète *Coin du vieux Québec*, 1922. Lors de l'exposition de l'école en 1925, l'artiste remporte à nouveau la première place en dessin, peinture et sculpture. La presse fait une mention spéciale sur le jeune artiste, soulignant à quel point ses natures mortes « dénotent un sens remarquable de la couleur[11] ». L'année suivante, la critique fait l'éloge de l'un de ses portraits « en raison de la qualité du dessin, du fondu de la couleur, de l'harmonieuse et fidèle expression de l'ensemble[12] ».





GAUCHE : Alfred Pellan, *Nature morte à l'assiette*, 1922, huile sur toile montée sur carton, 41,5 x 48,2 cm, collection privée.
DROITE : Alfred Pellan, *Autoportrait*, 1928, huile sur carton, 30,5 x 23,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

En 1926, Pellan obtient la première bourse de la province qui lui permet de poursuivre ses études en France pour les trois années suivantes[13]. Avec Omer Parent (1907-2000), son ami et collègue boursier, il part en août pour Paris, où il vivra jusqu'en 1940.

PELLAN À PARIS

À son arrivé à Paris en 1926, Pellan s'inscrit à l'École nationale supérieure des beaux-arts, pour répondre aux exigences de la bourse qu'il reçoit du gouvernement du Québec. Il choisit d'y suivre les cours du peintre Lucien Simon (1861-1945)[14]. Bien que Pellan ne soit pas particulièrement ébloui par l'art de Simon, fondé sur une combinaison des principes de l'impressionnisme et du réalisme mélancolique de peintres tels que Gustave Courbet (1819-1877), il apprécie la nature expérimentale de son enseignement. Simon encourage le jeune Québécois à aller au-delà de la stricte adhésion de l'école à la tradition pour développer sa propre expression artistique. « J'étais épris de liberté », se souvient Pellan en 1967, « je voulais me former moi-même, seul[15] ».



Lucien Simon, *A Gust of Wind* (*Un coup de vent*), 1902, huile sur toile, 66,5 x 107 cm, Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou.

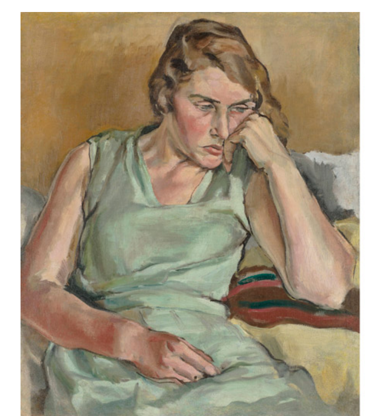
Outre les cours obligatoires, Pellan assiste à des séances à l'Académie Colarossi et à l'Académie de la Grande Chaumière (dont Simon est l'un des professeurs fondateurs). Il se promène souvent dans Paris, s'imprégnant de l'ambiance. Comme en témoigne le poète québécois Alain Grandbois : « Il y avait à Montparnasse mon ami Pellan qui plongeait dans la peinture comme dans une piscine[16] ». Pellan rencontre beaucoup d'artistes, dont Max Ernst (1891-1976), Fernand Léger (1881-1955), Pablo Picasso (1881-1973) et Joan Miró (1893-1983). Il se lie également d'amitié avec l'écrivain surréaliste André Breton (1896-1966), qui jouera un rôle clé dans sa carrière.

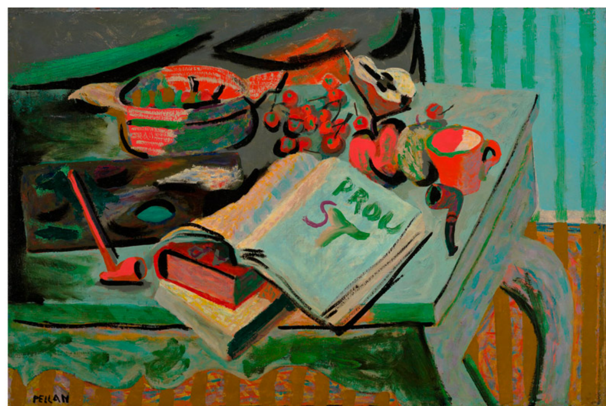




GAUCHE : Café Le Dôme à Montparnasse, Paris, v.1900-1930, photographie de source inconnue. DROITE : Alfred Pellan (en haut) et des amis de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 1928, photographie de source inconnue.

En 1932, Pellan visite l'exposition sur Vincent van Gogh (1853-1890) au Jeu de Paume et il est si impressionné qu'il y retourne à plusieurs reprises[17]. La rétrospective de 1937, *La vie et l'œuvre de Vincent van Gogh*, organisée à Paris dans le cadre de l'Exposition universelle de cette année-là, envoûte complètement Pellan qui déclare plus tard : « Je suis sorti comme ivre[18]. » Il est fasciné par les compositions audacieuses et la puissance des couleurs, et il admire les efforts de Van Gogh à réinventer les modes d'expression établis.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Portrait de femme*, v.1930, huile sur toile, 55,5 x 45,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *La table verte*, v.1934, huile sur toile, 54,3 x 81 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Si Jean Bailleul accorde une certaine liberté à Pellan à l'École des beaux-arts de Québec, l'artiste n'a guère l'occasion d'étudier des œuvres progressistes et contemporaines. En France, il prend la mesure des limites et des contraintes de ce qu'on lui enseigne; il confie : « Jusque-là, je n'avais peint que des choses académiques et réalistes. À Paris, je découvre l'art moderne, c'est le coup de foudre. Désormais, c'est le seul aliment qui peut me rassasier[19]. » Réfléchissant à cette épiphanie, en 1967, Pellan se sent « obligé de recommencer à zéro », ce qui est « un petit peu dramatique » pour lui[20]. La comparaison entre *Coin du vieux Québec*, 1922, ou *Portrait de femme*, v.1930, et *La table verte*, v.1934, ou *Hommes-rugby*, v.1935, révèle la rapidité avec laquelle son travail évolue au cours de ces années.

La peinture de Pellan commence bientôt à acquérir une réputation à Paris. Il remporte le premier prix lors d'une exposition réunissant tous les élèves de Lucien Simon en 1930. Dans son compte-rendu de l'exposition, Claude Balleroy, tout en critiquant la forte influence de Simon sur la quasi-totalité des œuvres présentées, louange les natures mortes « séduis[antes] » de Pellan qui sont « l'indéniable annonce d'un talent original[21] ». Loin de la mélancolie qui se dégage des tableaux de son maître, les natures mortes colorées de Pellan se démarquent, comme en témoigne *Les tulipes*, 1934-1935, dont la joyeuse exubérance est repérée par les critiques.



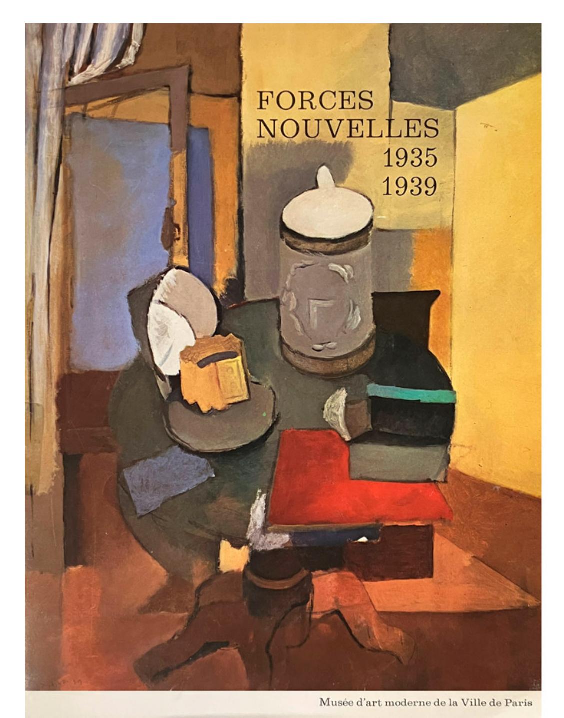


GAUCHE : Alfred Pellan, *Fruits au compotier*, v.1934, huile sur contreplaqué, 80 x 119,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Les tulipes*, 1934-1935, huile sur toile, 55 x 46,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

En 1935, Pellan expose avec un groupe d'artistes à la Galerie de Quatre-Chemins, un événement qui témoigne des « remarquables débuts [du] jeune peintre canadien » d'après le critique d'art français Jacques Lassaigne[22]. Lors de la première exposition solo de Pellan la même année à l'Académie Ranson (fondée en 1908 par le peintre français Paul-Élie Ranson (1861-1909) et célèbre lieu de rencontre du groupe artistique des Nabis), un critique reconnaît le « talent robuste » de Pellan qui le distingue du reste de sa génération[23].

Pellan est brièvement affilié à Forces nouvelles, un mouvement artistique marginal fondé par l'artiste et critique Henri Hérault (1894-1981) en 1935. Insatisfait des idées et méthodes expérimentales de l'art moderne[24], Hérault en appelle à un renouveau de la révérence à l'ordre ancien[25]. L'objectif du groupe est de développer un art vivant inspiré par la tradition; il s'efforce d'instaurer une forme de réalisme intensifié centré sur le dessin – estimé comme la meilleure technique pour comprendre et représenter la nature. Cette approche semble privilégier un nouveau type d'art académique, un danger que la critique parisienne n'a pas manqué de soulever. Que ce soit par crainte d'une autre approche restrictive, ou peut-être simplement par désir de poursuivre sa route en solo, Pellan quitte les Forces nouvelles après leur première exposition à la Galerie Billiet-Pierre Vorms, en 1935[26].

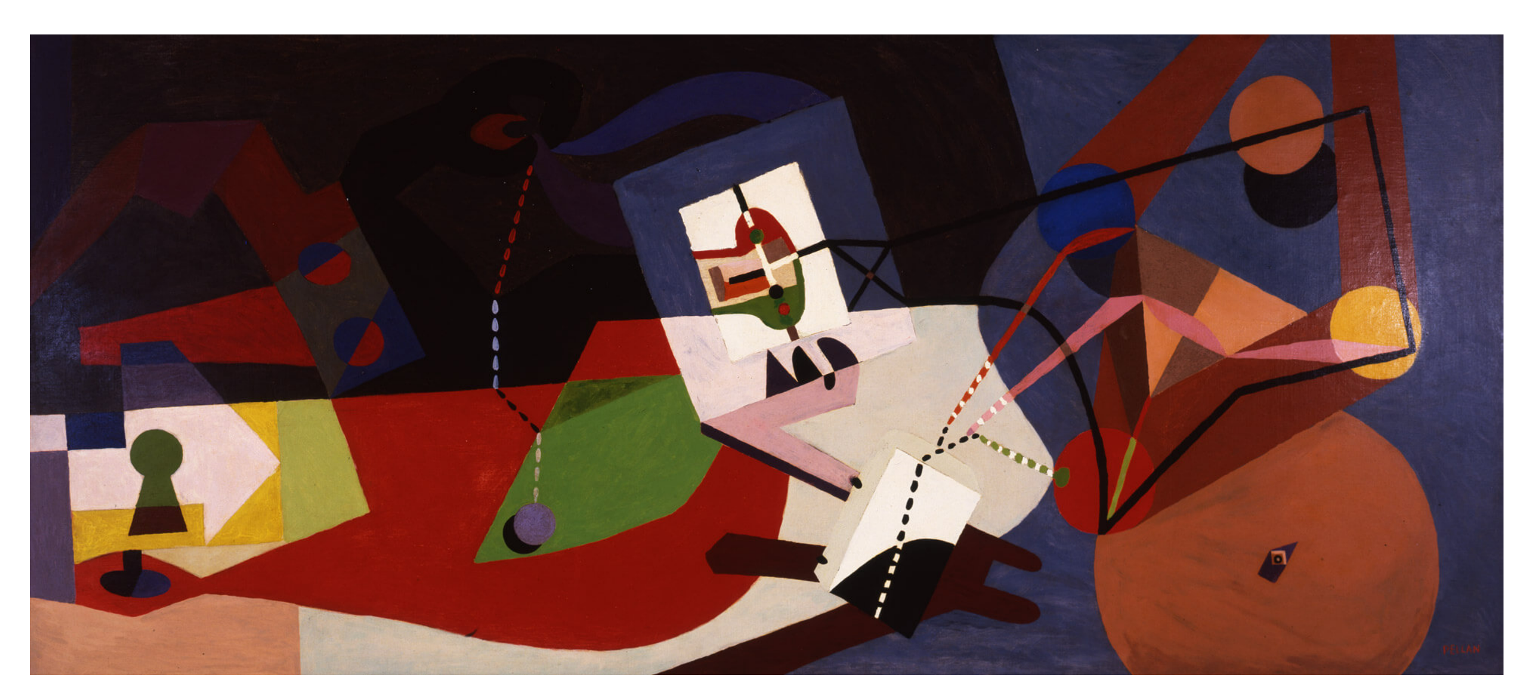
Pellan semble plus à l'aise au premier Salon d'art mural de la même année, qui est ouvert aux artistes capables de « relier la peinture aux valeurs et aux usages architecturaux[27] ». Il remporte le premier prix pour *Instruments de musiques – A*, 1933, une toile d'inspiration cubiste. Même s'il reçoit une reconnaissance critique, la représentation commerciale ne vient qu'en 1939, lorsque l'estimée et audacieuse Galerie Jeanne Bucher (aujourd'hui la Galerie Jeanne Bucher Jaeger) le prend sous son aile. Pellan est ainsi associé à un groupe extraordinaire d'artistes modernes de renom, dont Georges Braque (1882-1963), Max Ernst, Wassily Kandinsky (1866-1944), Fernand Léger, Pablo Picasso, Jean Arp (1886-1966) et Alberto Giacometti (1901-1966).





GAUCHE : Couverture du catalogue d'exposition *Forces nouvelles : 1935-1939*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1980. DROITE : Robert Humblot, *Portrait de Sarah*, 1935, huile sur toile, 146 x 89 cm, collection privée.

Tout au long de son séjour en France, Pellan continue d'exposer ses œuvres au Canada. En 1928, il envoie une collection de 170 dessins pour le septième salon annuel de l'École des beaux-arts de Québec[28]. En mai 1935, il participe au premier Salon des Anciens, une exposition destinée à mettre en valeur les efforts des élèves qui ont fréquenté l'école. Un an plus tard, le père de Pellan l'exhorte à poser sa candidature pour un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Québec, un engagement qui l'oblige à rentrer au Canada. Dans ce processus, Pellan est invité à produire quelques tableaux pour qu'un jury puisse juger de ses capacités. Malheureusement, ses idées d'inspiration moderniste et ses œuvres provocantes (comme *Peintre au paysage*, v.1935), de même que ses fréquentations parisiennes, rebutent le jury qui les considère incompatibles avec le métier d'enseignant.



Alfred Pellan, *Peintre au paysage*, v.1935, huile sur toile, 79 x 180 cm, Art Windsor-Essex.

Même si un changement fondamental s'opère dans l'art canadien dans les années 1930[29], les institutions québécoises manifestent toujours très peu d'ouverture envers les formes d'art expérimentales. Le système éducatif est contrôlé par un clergé soucieux d'éviter les influences anticatholiques, pendant qu'un régime paternaliste est déterminé à préserver les valeurs sociales et esthétiques traditionnelles. Le jury qui évalue la candidature de Pellan l'estime « dangereux[30] », et lui signifie « [qu'il est] absolument impossible [qu'il] puisse penser être professeur à Québec[31] ». Tel que l'affirme l'artiste Clarence Gagnon (1881-1942), membre du comité de recrutement : « Vous êtes moderne, vous êtes foutu[32]. »

Si l'étroitesse d'esprit de ses collègues artistes le déçoit, Pellan est ravi de pouvoir retourner en France[33]. En 1937, l'un des tableaux rejetés par le comité de recrutement, *Nature morte à la lampe*, 1932, est acheté par l'homme politique français (et futur fondateur du Festival de Cannes) Georges Huisman et l'historien de l'art Robert Rey pour la collection nationale française. L'œuvre est exposée au Jeu de Paume, faisant de Pellan le deuxième artiste canadien à recevoir cet honneur, après le paysagiste James Wilson Morrice (1865-1924)[34].

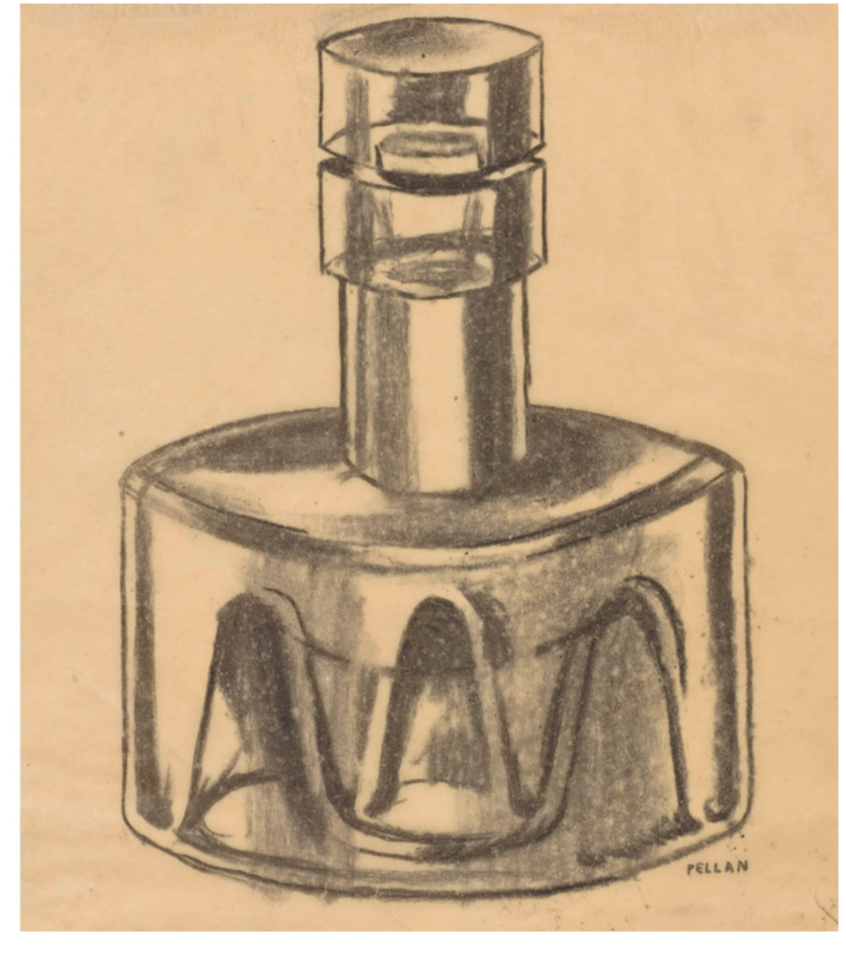


Alfred Pellan, *Nature morte à la lampe*, 1932, huile sur toile, 65 x 81 cm, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, Paris.

Alors que la bourse initiale du gouvernement québécois ne couvrait qu'une période de trois ans, Pellan trouve le moyen de rester à Paris pendant quatorze ans. Les ventes de ses peintures n'étant pas suffisantes pour

vivre, Pellan reçoit parfois l'aide de son père, mais il subsiste surtout en acceptant de petits boulots : il travaille comme graphiste et éditeur d'affiches, conçoit un flacon de parfum pour la maison Revillon, et peint des tissus pour des robes de Schiaparelli (dont certaines sont achetées par la femme du peintre Miró). Pendant cette période, il vit dans des quartiers de la ville « où il est facile de survivre grâce à des loyers bas et des repas peu coûteux, le tout aidé par un esprit de camaraderie, souvent en réciprocité d'une action d'un collègue artiste un jour ou une semaine auparavant[35] ». Malheureusement, la Seconde Guerre mondiale met fin aux rêves parisiens de Pellan. Peu avant l'occupation, le gouvernement du Québec aide l'artiste à rentrer chez lui avec plus de 400 peintures et dessins, mais il doit laisser ses sculptures derrière.



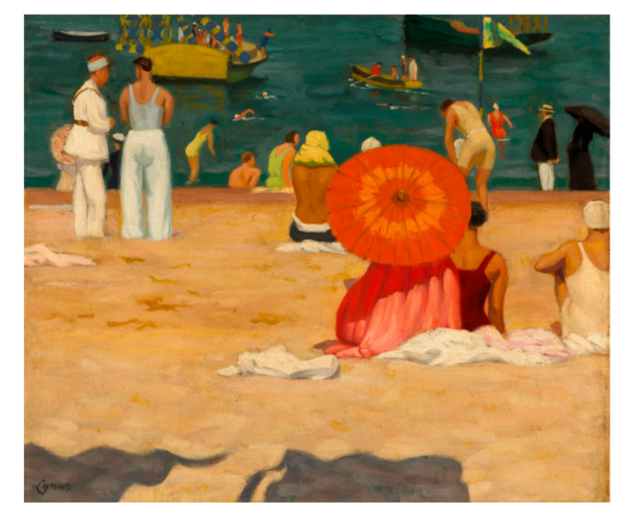


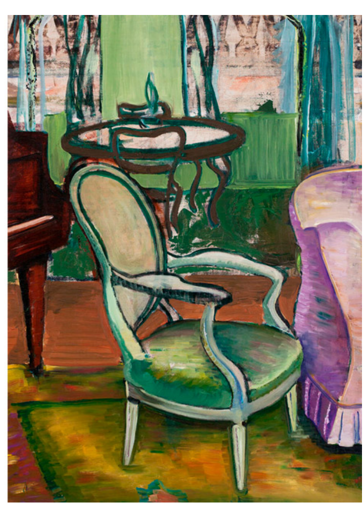
GAUCHE : Alfred Pellan, *De la tête aux pieds, Monsavon, savon crème*, 1933, gouache sur panneau de fibre de bois, 120 x 79,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Étude de flacon de parfum pour la maison Revillon, Paris*, avant 1940, fusain sur papier calque collé sur papier, 23,4 x 20,6 cm; 31,1 x 23,4 cm (support secondaire), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

EN PÉRIPHÉRIE DU COURANT DOMINANT MONTRÉALAIS

Le Québec que retrouve Pellan à son retour de Paris en 1940 n'est plus celui qu'il a quitté en 1926. Depuis le début du vingtième siècle, les artistes de la province revendiquent du changement[36]. Beaucoup souhaitent que la culture du Canada français soit élevée au même niveau que celle des autres pays occidentaux[37]. Résistant aux efforts conjugués de l'Église catholique et du gouvernement provincial pour tenter d'endiguer le processus de modernisation culturelle, le milieu intellectuel lutte pour se débarrasser des traditions rétrogrades.

Cette mouvance touche un peintre comme John Lyman (1886-1967), par exemple, qui fonde la Société d'art contemporain (SAC) en 1939 dans le but de « soutenir les tendances artistiques contemporaines[38] ». Il réunit un certain nombre d'artistes qui cherchent à « affirmer la vitalité du mouvement moderne dans l'art[39] ». Il a pour objectif la destruction de l'académisme et le développement d'un art vivant, qui rassemble une multitude de styles différents. Le groupe est ouvert à l'adhésion de tout·e artiste de profession qui n'est « ni associé[·e] ni partial[·e] à une Académie[40] ». Dans cette atmosphère de changement, Pellan, dont l'œuvre est « l'incarnation même de l'art moderne », revient au Québec en héros selon l'historien de l'art Dennis Reid[41].





GAUCHE : John Lyman, *À la plage (Saint-Jean-de-Luz)*, 1929-1930, huile sur papier monté sur toile, 45,6 x 55,5 x 2,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Prudence Heward, *Study of the Drawing Room of the Artist* (*Étude du salon de l'artiste*), v.1940, huile sur toile, 66 x 48,3 cm, collection privée.

En juin 1940, Pellan expose plus de 161 œuvres, créées suivant une variété de manières, allant des plus classiques aux plus modernes[42], dont une grande partie de son œuvre parisienne, d'abord au Musée de la province à Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), et plus tard à la Art Association of Montreal. L'exposition présente des peintures telles *Mascarade*, v.1939-1942, *La spirale*, 1939, *Jeune comédien*, v.1935/après 1948, et *Fleurs et dominos*, v.1940. Pour la critique, cette exposition constitue un tournant majeur dans l'histoire de l'art canadien[43], parce qu'elle cause « une profonde perturbation dans les conceptions domestiques de l'art[44] ». Pellan catalyse de nouvelles discussions avec « ses dessins enlevés avec un brio picassien, maintes natures mortes qui rappellent un peu Braque, des portraits à la Modigliani […], des sculptures d'une intensité d'expression bien moderne[45] ». L'exposition stimule les défenseurs du modernisme et encourage les artistes à se défaire des habitudes établies pour repousser les limites de leur pratique.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Jeune comédien*, v.1935/après 1948, huile sur toile, 100 x 80,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Alfred Pellan, *Fleurs et dominos*, v.1940, huile sur toile, 116 x 89,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Après cette exposition, Pellan s'installe à Montréal, dans un atelier qu'il partage avec le peintre figuratif Philip Surrey (1910-1990), jusqu'à ce qu'il trouve son propre logement à quelques rues de là, au 3714 rue Jeanne-Mance. Dans ce quartier, où vivent nombre de jeunes poètes, peintres, et musicien·nes, Pellan renoue avec de vieilles amitiés et élargit son cercle d'intimes, profondément investi dans les tendances progressistes de l'art. Engagé auprès des personnalités les plus dynamiques de la scène artistique locale et sympathisant avec « l'idée d'un art vivant, indépendant des revendications régionales ou didactiques[46] », Pellan devient membre de la SAC, où il est accueilli à « bras ouverts[47] ».

Pellan participe à la Première exposition des Indépendants, organisée par le prêtre français réfugié Marie-Alain Couturier en mai 1941, qui cherche à créer un milieu artistique progressiste dans lequel les artistes pourraient manger à leur faim[48]. L'événement, défini par le critique Rolland Boulanger comme l'incarnation même de l'art libéré[49], présente les œuvres de onze artistes, dont Surrey et Paul-Émile Borduas (1905-1960). La critique salue spécialement les peintures de Pellan, dont *Sous-terre*, 1938, ainsi que *Et le soleil continue*, v.1938 (version ultérieure de 1959). Malgré cela, l'enracinement du conservatisme culturel au Québec révèle une certaine résistance publique persistante aux aspects avant-gardistes de l'art de Pellan. Comme le souligne un texte du quotidien *Le Soleil* : « Pour nous, qui ne sommes pas habitués à la peinture moderne, et comprenons fort peu la peinture de Picasso et des autres célébrités françaises, nous ne pouvons encore apprécier toute la valeur des œuvres de notre concitoyen, qui est un peintre voué à la peinture en soi plutôt qu'au sujet[50]. »



Alfred Pellan, *Et le soleil continue*, 1959 (première version de v.1938), huile, silice et tabac sur toile, 40,6 x 55,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

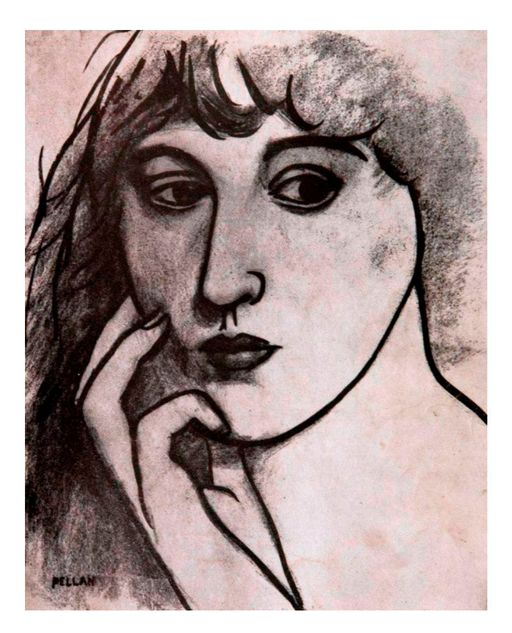
Pour apaiser les publics conservateurs, Pellan expose une série de portraits de jeunes enfants et des scènes d'un réalisme saisissant, dont *Maisons de Charlevoix*, 1941, et *Fillette à la robe bleue*, 1941. Il produit ces toiles au cours de l'été 1941, dans Charlevoix, où il s'est rendu sur l'invitation du couple d'artistes Jean Palardy (1905-1991) et Jori Smith (1907-2005). Comme il l'observera ultérieurement, « [c]ette expérience donn[e] confiance au public qui se familiaris[e] avec mes œuvres[51] ». Les critiques le félicitent d'avoir « humanisé » son art, soulignant le fait que, bien que ces peintures « témoignent d'un nouvel état d'âme ou peut-être simplement d'une concession à la "température" du milieu auquel il a dû se réadapter[52] », l'artiste reste fidèle à lui-même.




GAUCHE : Alfred Pellan, *Maisons de Charlevoix*, 1941, huile sur toile, 63,6 x 91,4 cm, Power Corporation du Canada, Montréal.
DROITE : Alfred Pellan, *Fillette à la robe bleue*, 1941, huile sur toile, 58,7 x 43,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En 1942, Pellan présente une autre série d'œuvres réalistes dans une exposition tenue au Palais Montcalm de Québec. Encore une fois, cette sélection est plus facilement accessible au public que « [l']angle […] plus déroutant de [sa] peinture non représentative[53] ». Quatre ans plus tard, il publie *Cinquante dessins d'Alfred Pellan*; cette entreprise a une visée claire : contrer l'idée fausse, entretenue par le public à cause de la sensibilité distinctement moderne de Pellan, qu'il ne sait pas dessiner[54]. La publication de cet ouvrage achève de convaincre que tout ce qu'il a fait repose sur une fondation technique solide. « Ceux qui ne connaissent de lui que les chatoyantes et troublantes scènes fantasmagoriques, écrit un critique, n'imaginent pas la sobre profondeur et la dextérité de son fusain, de son crayon ou de sa plume[55]. »

Au début des années 1940, Pellan continue de chercher de nouvelles occasions pour travailler. En 1942, Jean Désy, ambassadeur canadien au Brésil, lui demande de créer une murale du Canada pour orner la salle de réception de l'ambassade canadienne à Rio de Janeiro (une œuvre qui sera pour Pellan la première de plusieurs murales). Un an plus tard, Pellan accepte un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Montréal[56]. Cependant, la relation entre l'artiste moderne et le directeur conservateur de l'école, Charles Maillard (1887-1973), est condamnée dès le départ. Plutôt que de leur imposer une voie esthétique stricte, Pellan encourage ses élèves à aller au-delà de ce qui est enseigné pour trouver leur expression propre :




GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Cinquante dessins d'Alfred Pellan* (Montréal, Lucien Parizeau, 1945). DROITE : Alfred Pellan en train de peindre *Sans titre (Canada Ouest)* pour la salle de réception de l'ambassade canadienne à Rio de Janeiro, 1942, photographie de source inconnue.

« Lorsque j'enseignais, j'aiguisais la conscience de mes élèves, je semais le malaise, je stimulais la recherche : et les étudiants apprenaient à observer, à se remettre en question, à faire leurs propres découvertes[57]. » En 1945, Maillard oblige deux des élèves de Pellan à retirer leurs tableaux de l'exposition annuelle de l'école, invoquant leur moralité douteuse. Les événements qui suivent entraîneront la démission du directeur ainsi que la consolidation du statut de Pellan en tant qu'artiste antiacadémique et défenseur de la liberté d'expression.

Au cours de cette période, Pellan élargit davantage le répertoire de ses techniques. À l'hiver 1945, il crée des costumes et des décors inoubliables pour la production théâtrale *Madeleine et Pierre*, inventant « un monde où l'harmonie de formes et de couleurs nécessitait l'espace réel[58] ». L'année suivante, Pellan va encore plus loin et réalise « [l']une des plus grandes tentatives d'art faites au Canada jusqu'ici[59] » par la création des costumes et des décors de la pièce de théâtre de Shakespeare *Le soir des rois* montée par les Compagnons de Saint-Laurent.



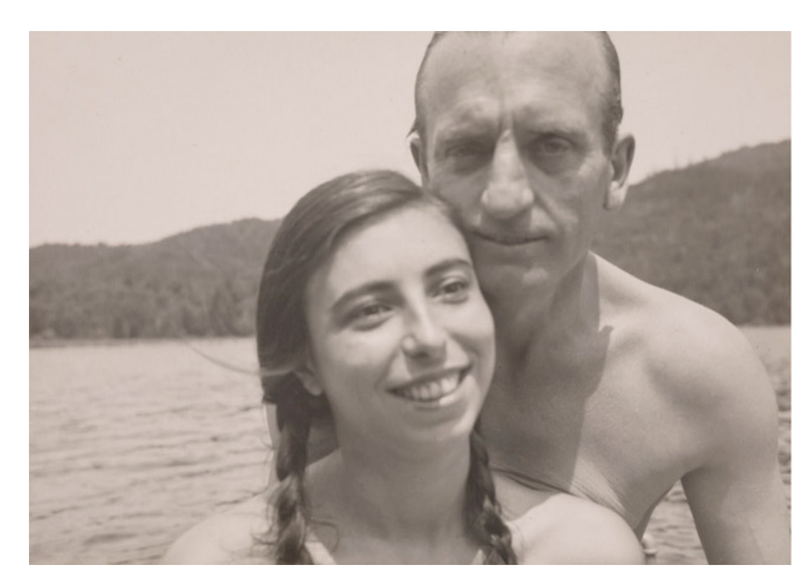


GAUCHE : Alfred Pellan, couverture du programme de la pièce *Madeleine et Pierre*, 1945, impression typographique couleur sur papier, 28 x 21,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Le comédien*, couverture du programme de la pièce *Le soir des rois*, 1946, impression typographique noir et gris sur papier, 29,1 x 46 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Jusqu'à la fin des années 1940, les artistes d'avant-garde de Montréal constituent un front public relativement uni[60]. Cependant, à la fin de la décennie, les tensions entre Pellan et le peintre radical Paul-Émile Borduas s'enveniment, et la SAC « se divise en deux factions, chacune cherchant à l'emporter[61] ». Plus précisément, le conflit touche le groupe des Automatistes dirigé par Borduas ainsi que les membres de Prisme d'Yeux fondé par Pellan en 1948[62]. Borduas voit la présence de Pellan au sein du camp moderniste comme une menace à l'unité de la SAC et à sa force collective[63], tandis que Pellan

soutient que Borduas met en péril l'indépendance d'esprit de l'organisme[64]. Lorsque Borduas est élu président de la SAC en février 1948, Pellan démissionne.

Bien qu'il quitte ce groupe précis, Pellan maintient néanmoins son statut sur la scène artistique montréalaise, collaborant activement avec d'autres et participant à de nombreuses fêtes et événements. C'est lors d'une de ces fêtes chez l'artiste Jacques de Tonnancour (1917-2005) que Pellan rencontre Madeleine Poliseno, qu'il épousera le 23 juillet 1949.





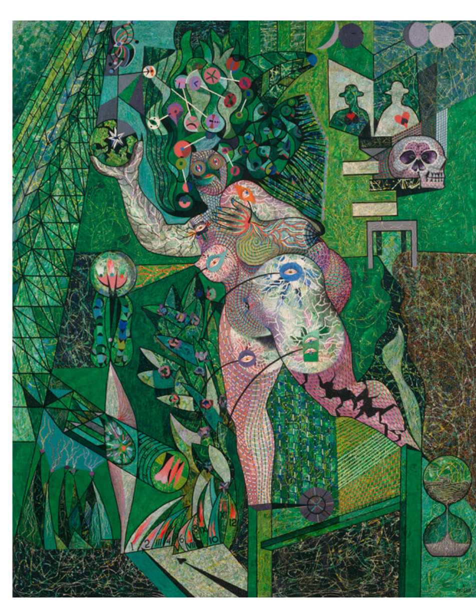
GAUCHE : Madeleine Poliseno et Alfred Pellan au lac Clef (Saint-Donat), v.1948, photographie de source inconnue. DROITE : Jour du mariage, le 23 juillet 1949, photographie de source inconnue.

COURTISER LA CONTROVERSE

Au début des années 1950, l'œuvre de Pellan est largement saluée par la critique. En 1952, il est choisi – avec Goodridge Roberts (1904-1974), Emily Carr (1871-1945) et David Milne (1882-1953) – pour représenter le Canada à la Biennale de Venise où il expose plusieurs peintures, dont *Surprise académique*, v.1943, et *Les îles de la nuit*, v.1945[65]. Toujours en 1952, Pellan reçoit une bourse de la Société royale du Canada qui lui permet de passer douze mois à Paris; il prévoit y étudier les techniques de la peinture murale, de l'illustration et du théâtre tout en participant à de nombreuses expositions collectives et individuelles[66].

En 1955, Pellan devient le premier Canadien auquel le Musée national d'art moderne de France consacre une exposition. Le conservateur Jean Cassou réunit quatre-vingt-un de ses tableaux, dessins, esquisses de costumes et tapisseries qui, selon lui, sont représentatifs d'une œuvre « animée par une raison secrète, agitée par un drame mystérieux et un mythe intérieur[67] ». Ces thèmes sont évidents dans des tableaux comme *La chouette*, 1954, (acquis par le Musée national d'art moderne en 1955), qui amalgame une certaine mystique surréaliste avec une sensualité intense, une combinaison qui semble tout à la fois déranger et fasciner.

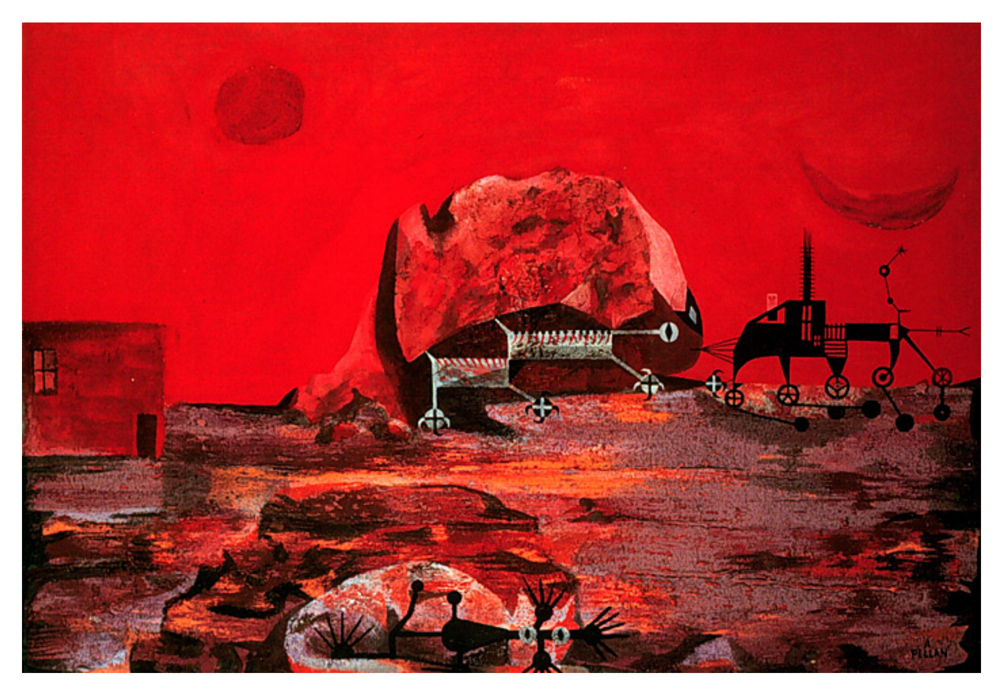




GAUCHE : Alfred Pellan, *Surprise académique*, v.1943, huile, silice et tabac sur toile, 161,6 x 129,5 cm, collection privée, Montréal. DROITE : Alfred Pellan, *La chouette*, 1954, huile, sable et techniques mixtes sur toile, 208 x 166,5 cm, Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, Paris.

Pellan est déçu par Paris durant son année dans la capitale française. Il n'aime pas les rivalités entre les jeunes artistes de la ville qui luttent pour attirer l'attention des galeries et de la presse, constatant : « On s'entraidait à l'époque de mon séjour. C'est bien fini cela[68]. » Et après son retour au Canada en 1955, Pellan n'est plus le bienvenu à l'École des beaux-arts de Montréal, comme en témoigne une lettre du directeur Roland-Hérard Charlebois[69]. À la même époque, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) lui refuse également une exposition[70]. Cette résistance continue à l'égard de son art ne signifie pas que Pellan n'est pas « à la mode », comme l'artiste le suppose lui-même dans une entrevue des années 1950[71]. Elle démontre plutôt que les institutions refusent de prendre des risques inconsidérés avec un art qui ne peut être facilement classé, et en conséquence elles se méfient de Pellan, dont l'œuvre ne s'inscrit pas sans mal dans les catégories existantes.

Malgré ces revers, les œuvres de Pellan ne sont pas tombées dans l'oubli. En 1956, avec l'aide du maire de Montréal, Jean Drapeau, et du secrétaire de la province, Yves Prévost, Pellan expose plus de cent œuvres à l'hôtel de ville, proposant de nouvelles techniques – influencées par les artistes qu'il a rencontrés à Paris, tels qu'André Breton et Max Ernst – qui semblent frôler ce que le critique Charles Doyon qualifie de « surréalisme allégorique », une approche inhabituelle que l'on retrouve dans *L'affût* et *Le front à catastrophe*,

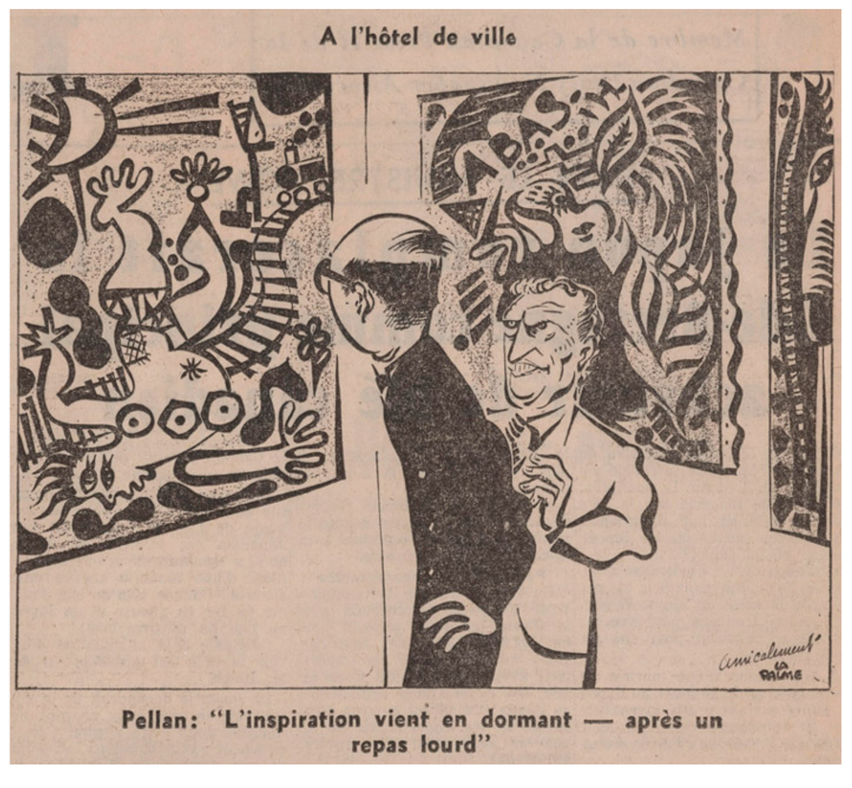


Alfred Pellan, *L'affût*, 1956, huile sur toile, 88,8 x 130,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

toutes deux de 1956[72]. L'exposition atteste de la place qu'occupe Pellan dans l'histoire de l'art canadien, car elle manifeste son engagement continu à explorer diverses formes d'expression et à défendre la liberté artistique.

Après l'ouverture de l'exposition, le conseiller municipal Antoine Tremblay se déclare « dégoûté au suprême degré[73] » par le travail de l'artiste, en particulier par des tableaux comme *Sur la plage*, 1945, et *Quatre femmes*, 1944-1947. Le conseiller soutient que les personnes qui travaillent à l'hôtel de ville seraient gênées par la nature obscène et impudique de l'art de Pellan[74].





GAUCHE : Alfred Pellan, *Sur la plage*, 1945, huile sur toile, 207,7 x 167,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Robert La Palme, caricature à l'effigie d'Alfred Pellan à l'hôtel de ville publiée dans *Le Devoir*, Montréal, le 13 novembre 1956. Dans la légende, des mots sont attribués à Pellan : « L'inspiration vient en dormant – après un repas lourd ».

Même si Pellan a le soutien total de la presse – plusieurs se moquent de l'attitude démodée de Tremblay[75], d'autres de sa capacité à voir des « obscénités dans des toiles semi-abstraites[76] » –, il est obligé de retirer trois de ses œuvres. Deux de ces peintures auraient choqué l'œil du public en raison des « positions provocantes » adoptées par les femmes représentées. Bien sûr, l'œuvre de Pellan est traversée par la forme féminine nue dépeinte dans des poses sensuelles, non pas simplement comme un objet de désir, mais comme une représentation visuelle du plaisir charnel. Dans un entretien des années 1960, Pellan explique que de nombreuses formes d'art exhibent le sexe comme quelque chose de sacré et il insiste sur le fait que le modernisme « a les moyens d'atteindre le même niveau[77] ». La sexualité dans ses peintures, ses dessins et ses gravures fait écho à son mépris des normes sociétales dans un environnement encore largement dominé par les mœurs de l'Église catholique.

Cette influence est manifeste quand Pellan se voit contraint de retirer le troisième tableau, au risque qu'il soit interprété comme une « antithèse moderne [à une] scène biblique[78] ». Pellan est amusé, car il est habituellement accusé de créer des « choses incompréhensibles[79] ». Le peintre explique le but

des œuvres censurées, mais déclare également que la seule concession qu'il accepte de faire est de les retourner contre le mur et prévient qu'il identifiera clairement ses détracteurs[80]. Dans cet acte de conformité malveillante, Pellan fait ce qu'on lui demande, mais en attirant encore plus l'attention publique et en suscitant un débat.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Les mannequins*, v.1946, encre noire et crayon de couleur sur papier monté sur carton, 17,7 x 20,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Collage érotique*, s.d., crayon de couleur, mine de plomb et offset couleur découpé et collé sur carton, 40,8 x 32,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Il y a un endroit où Pellan peut créer à volonté sans que ses idées ne soient censurées ou aseptisées. En 1950, il s'installe avec sa femme, Madeleine, dans une vieille maison à Sainte-Rose, à environ une heure de route de Montréal, qu'il rénove et transforme en atelier. La maison elle-même est l'incarnation tridimensionnelle de l'œuvre de Pellan, avec sa maçonnerie de pierre décorée de créatures fantastiques et son intérieur orné de couleurs vives. Bien que Pellan ait créé cette oasis de paix loin de la ville, il jure qu'il ne mène pas une vie d'ermite, expliquant en 1970 : « Je vais voir certaines expositions à Montréal. Surtout celles des jeunes[81]. »

En 1958, un an seulement après avoir commencé à enseigner au Centre d'art de Sainte-Adèle[82], Pellan reçoit une subvention du Conseil des arts du Canada lui permettant de réaliser sa série Jardin, qui englobe, entre autres, *Jardin rouge* et *Jardin vert*, toutes deux de 1958. Dans un contexte où les techniques de production deviennent l'objet même de l'œuvre, Pellan abandonne ses lignes strictes et ses compositions compliquées pour expérimenter la plasticité, ou la tridimensionnalité, de ses peintures. À travers cette série, il montre sa capacité à aborder les tendances actuelles de l'art contemporain.



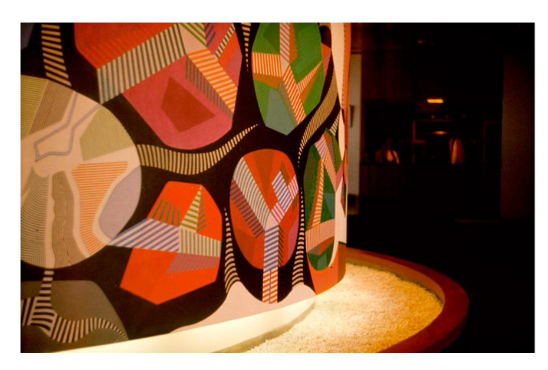


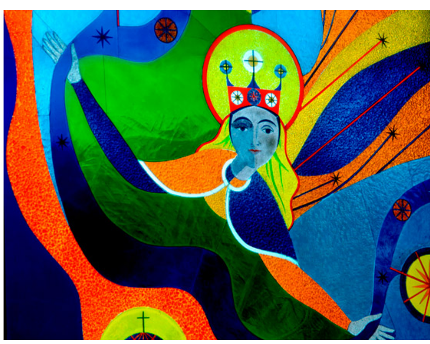
GAUCHE : Alfred Pellan, *Bestiaire de la cheminée*, 1980, morceaux de toile autocollants sur maçonnerie, 247 x 147 x 12,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Les animaux fantastiques qui ornent les murs extérieurs de la maison de Sainte-Rose envahissent également l'intérieur : ici, un bestiaire sert d'amusant décor à la cheminée du poêle à bois. DROITE : Alfred Pellan, *Jardin rouge*, 1958, huile, silice et pâte à modeler sur toile, 104,5 x 187 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

UN HOMME DANS LES ANNÉES 1960

À la fin des années 1950, alors que la population québécoise remplace les pratiques rurales et pastorales par un mode de vie plus urbain et industriel, les artistes croient avec conviction que leur intervention dans l'espace public des villes constitue un moyen d'améliorer la qualité de vie[83]. Les peintures murales exemplifient la production artistique de l'époque. Intéressé par la combinaison de la peinture et de l'architecture à ses débuts, Pellan constate un regain de popularité pour son art. En 1960, il réalise une murale pour l'école secondaire Immaculée-Conception de Granby, au Québec[84]. Deux ans plus tard, il se voit confier la conception de trois compositions murales pour des résidences privées de la région de Montréal[85].

En 1963, il crée *The Prairies* (*Les Prairies*), une « composition vivante de formes et de couleurs abstraites » pour l'aéroport de Winnipeg[86]. La même année, il conçoit une murale en verre pour le bar de la nouvelle salle de concert de la Place des Arts à Montréal. Il recourt à une technique innovatrice qui permet d'éliminer l'habituelle armature en fer : des pièces distinctes sont fusionnées pour ainsi créer une grande vitre. L'effet est stupéfiant : les critiques soulignent les subtiles fluctuations de la lumière qui pénètre le verre, comme celles au travers d'un prisme[87].





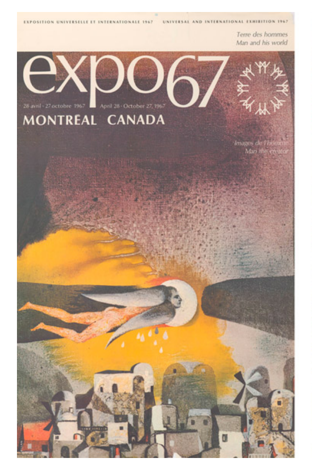
GAUCHE : Alfred Pellan, *The Prairies* (*Les Prairies*), 1963, huile sur toile, 183 x 975 cm, installée à l'aéroport international de Winnipeg. L'œuvre est aujourd'hui exposée à l'aéroport international Montréal-Trudeau. DROITE : Alfred Pellan, Vitrail de l'église Saint-Théophile, 1964, fonds Antoine Desilets, BAnQ Vieux-Montréal.

En 1964, Pellan emploie la même méthode pour les panneaux de l'église Saint-Théophile de Laval-Ouest. Il réalise aussi un vitrail pour l'école Sainte-Rose et, en 1966, une murale pour la Bibliothèque nationale d'Ottawa[88]. Ces créations sont aisément accessibles dans l'espace public et contribuent à façonner le paysage urbain de ces villes.

Au cours des années 1960, Pellan devient une figure centrale d'un mouvement plus large visant à établir les artistes du Québec comme de grands maîtres et mentors pour la relève[89]. En 1959, il reçoit le prix d'excellence en peinture et arts connexes de l'Université de l'Alberta[90]. L'année suivante, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) à Ottawa organise une rétrospective de son travail : « En choisissant d'honorer l'œuvre d'Alfred Pellan, les trois galeries [le MBAC, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) et Musée des beaux-arts de Toronto, aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO)] sous les auspices desquelles cette exposition est organisée, ont l'espoir de présenter un aperçu plus clair de l'évolution de ce peintre et, en même temps, fournir une occasion d'apprécier l'influence qu'il a eue sur la peinture canadienne contemporaine », explique Evan Turner, alors directeur du MBAM[91].

Tout au long de la décennie, Pellan s'impose comme un créateur phare au sein des arts visuels au Québec. En 1963, Guy Robert (1933-2000) publie une étude approfondie sur sa vie et son œuvre, le premier volume détaillé du genre depuis le livre de Maurice Gagnon de 1948[92]. Deux ans plus tard, Pellan reçoit une médaille du Conseil des arts du Canada[93], un organisme créé en 1957 dans le sillage du rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada de 1951, communément appelée la Commission Massey. Ce rapport fait état d'un paysage culturel sombre, où « les "Canadiens doués" doivent se contenter d'un niveau de vie précaire et ingrat au Canada, ou partir à l'étranger où leurs talents sont recherchés[94] ». Pellan, qui a connu le succès à l'étranger comme dans son pays d'origine, est acclamé parce qu'il encourage la production, l'étude et l'appréciation de l'art.

À l'approche d'Expo 67, une des œuvres de Pellan, *Icare*, 1956, est choisie pour orner l'une des affiches de l'événement, marquant le 100e anniversaire de la Confédération canadienne sur la scène internationale. De plus, l'artiste, reconnu pour posséder « une imagination et une inventivité plus grandes que celles de la plupart de ses compatriotes[95] », reçoit la médaille du centenaire de la Confédération canadienne – un prix commémoratif décerné à des gens ayant contribué de manière exceptionnelle au service public.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Images de l'homme*, affiche pour Expo 67, 1967.
DROITE : Pavillons canadiens à Expo 67, mai 1967, photographie de Laurent Bélanger.

L'année 1967 est également celle où Pellan devient l'un des membres inauguraux de l'Ordre du Canada. Cet honneur symbolique a été créé par la reine Elizabeth II pour célébrer les personnalités canadiennes qui se sont distinguées par des services rendus et des réalisations d'exception. Enfin, en 1969, l'année où il reçoit un doctorat honorifique de l'Université d'Ottawa, Pellan présente une exposition solo au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) où le poète Louis Portugais (1932-1982) projette *Voir Pellan*, 1969, un projet unique de film en mosaïque qui permet aux gens de « voir, au sens total du mot. […] "d'entrer dedans", d'aller au fond de » l'œuvre de l'artiste[96].

En dépit de tous ces honneurs, Pellan ne cesse de subir les frictions que lui imposent les personnes en désaccord avec ses vues et ne comprenant pas son travail. L'artiste démissionne seulement deux mois après avoir obtenu le poste de consultant pour le Conseil provincial des arts, où il est engagé en 1962 avec le mandat de recommander des bourses pour la création d'œuvres plastiques, musicales ou littéraires. Un « haut fonctionnaire du gouvernement très au courant de la question » déclare que « [l]es tendances figuratives de Pellan ne pouvaient se concilier avec les non-figuratives de certains membres du Conseil des arts et, pour cette raison, il a préféré se retirer plutôt que de siéger avec des gens qui ne partagent pas ses idées picturales[97] ». Le conflit semble tourner

autour d'une discussion plus large à savoir si l'art abstrait est une catégorie légitime. En tentant de recadrer le conflit, Pellan déclare : « Je trouve regrettable que l'on ait ramené le sens du litige vers une incompatibilité de conceptions picturales qui existerait entre mes ex-collègues et moi-même. […] Et pourquoi vouloir me classer dans la catégorie des peintres à tendances figuratives[98]? »





GAUCHE : Alfred Pellan, *Les carnivores*, 1966, huile sur bois, 70,8 x 51,2 cm, Dalhousie Art Gallery, Halifax. DROITE : Alfred Pellan, *Végétaux marins*, 1964, huile sur panneau, 122,2 x 81,6 cm, collection d'objets civiques de la Ville de Kingston.

DERNIÈRES ANNÉES ET HÉRITAGE

Au milieu des années 1970, la classe dirigeante en vient à soutenir les artistes et les formes d'art qui étaient généralement associées à l'avant-garde québécoise[99]. Dans cette mouvance, des expositions sont organisées, des documentaires sont commandités et des prix sont décernés. Grâce à une appréciation renouvelée des réalisations de Pellan dans le domaine des arts visuels, les distinctions s'enchaînent : en 1971, il reçoit un doctorat honorifique de l'Université Laval ainsi que de l'Université Sir George Williams[100], puis il devient membre de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) et assume le rôle de président honoraire de la Guilde Graphique de Montréal. En 1972, il obtient le prix Louis-Philippe-Hébert de la Société Saint-Jean-Baptiste, décerné aux peintres de renom du Québec[101].

Une importante rétrospective de l'œuvre de Pellan est organisée cette année-là par le Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec, MNBAQ) et le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), dévoilant

pour la première fois une sélection du *Mini-bestiaire*, 1971-1975, une collection qui marque l'évolution importante des expérimentations de l'artiste avec le surréalisme. L'exposition, qui couvre la carrière de Pellan des années 1930 jusqu'à sa production plus récente, met l'accent sur ses peintures afin « d'accéder au désir du peintre de voir sa pensée définitive exprimée en toute latitude[102] ». L'événement donne à voir des continuités thématiques (telle son insistance sur la couleur comme élément déterminant de ses œuvres) et des exceptions (comme la série Jardin de 1958, dans laquelle il abandonne son dessin complexe). L'exposition montre que le travail de Pellan est parvenu à un degré de raffinement artistique « si complexe » qu'il révèle « un accomplissement technique et […] une personnalité […] décourag[eant] l'imitation[103] ».





GAUCHE : Alfred Pellan recevant le prix Louis-Philippe-Hébert, 1972, photographie de source inconnue. DROITE : Alfred Pellan et Germain Lefebvre au lancement du livre de ce dernier, 1973, photographie de source inconnue.

En 1973, Germain Lefebvre publie la deuxième biographie de Pellan, qui obtient également le prix Molson du Conseil des arts du Canada, une mention qui vise à « récompenser et encourager les contributions exceptionnelles à la vie des arts, des humanités et des sciences sociales et à l'unité nationale[104] ». L'année suivante, Pellan reçoit un doctorat honorifique de l'Université de Montréal[105], et en 1978, l'hôtel Le Reine Elizabeth de Montréal le célèbre comme l'une des vingt personnes ayant « contribué à faire de Montréal une ville extraordinaire[106] ». Comme le suggère *The Gazette*, ce choix est « des plus compréhensibles et des plus louables[107] ». L'élite québécoise envoyait à Pellan un message clair et senti, signifiant son acception dans la cour des grands.





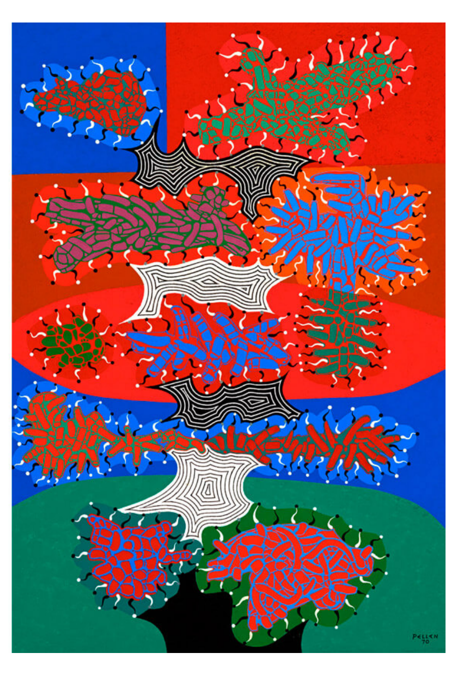
GAUCHE : Alfred Pellan, *Mini-bestiaire nº 22*, v.1971, pierre et bois peints, 6,3 x 12 x 7,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Mini-bestiaire nº 24*, v.1971, pierre et bois peints, 2,8 x 7 x 2,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Entre-temps, Pellan continue à travailler. Entre 1968 et 1980, l'artiste réalise une œuvre graphique impressionnante, composée pour l'essentiel de sérigraphies. Celles-ci sont souvent des réinterprétations de ses peintures antérieures, comme *Baroquerie*, 1970, qui est publiée sous forme de sérigraphie en

1975[108]. Il ne s'agit cependant jamais de simples copies : tout en reproduisant certains éléments, l'artiste en déforme d'autres et expérimente de nouvelles variations. Il « simplifie et réorganise ses formes et ses couleurs, transforme les proportions du support[109] », bref, il recrée son univers.

Peut-être plus important encore, en 1984, Pellan reçoit le prix Paul-Émile-Borduas « pour son apport dynamique à l'enseignement des arts, sa lutte en faveur des libertés indispensables à l'expression artistique et ses œuvres, connues et reconnues au Québec comme à l'étranger[110] ». Interrogé sur l'ironie de ce prix compte tenu de sa relation acrimonieuse notoire avec Borduas, Pellan répond que cela fait office d'une sorte de compensation pour tout ce qu'il a enduré[111]. Son épouse Madeleine y voit la preuve « que tous deux avaient au moins ceci en commun : la passion de leur art[112] ».





GAUCHE : Alfred Pellan, *Folies-Bergère*, 1974, sérigraphie, 2/5, 66,3 x 51,1 cm (papier); 53,6 x 40,9 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
DROITE : Alfred Pellan, *Baroquerie*, 1970, huile sur toile, 91,5 x 63,5 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

Après avoir souffert pendant des années d'anémie pernicieuse et de rhumatismes[113], Pellan décède le 31 octobre 1988. L'un des plus grands artistes de la province[114], Pellan est un « géant de la peinture moderne québécoise[115] » qui refuse d'être associé à une école spécifique; sa place dans l'art canadien est plutôt celle de « prophète et créateur[116] ». « Pionnier de l'art moderne[117] », Pellan est l'une des figures phares d'un mouvement qui, au Canada français, « amorce une rupture avec les coutumes sociales et intellectuelles traditionnelles, encourage une éducation plus large et plus libre, ainsi qu'élargit les horizons de la pensée[118] ». Son œuvre d'inspiration parisienne est le coup vigoureux venu de l'extérieur qui sort le Québec de sa léthargie culturelle.

Pour Pellan, la perspective de créer un langage visuel fondamentalement libre, non contraint par une idéologie, une école, ou même un moyen d'expression, est une quête perpétuelle : il crée des œuvres stupéfiantes allant de dessins académiques à des peintures d'inspirations surréaliste et cubiste, en passant par des murales de verre de grand format, des compositions aux couleurs intenses, des objets insolites et même des expériences poétiques de conception théâtrale. À la mort de Pellan, le Canada perd un « sorcier[119] » qui aspire à incarner la poésie de la vie par son art.



Alfred Pellan dans son atelier, 1946, photographie de Ronny Jaques.



ŒUVRES PHARES

L'approche artistique d'Alfred Pellan est courageuse et éclectique. Nourri par un désir indéfectible de réinvention, le praticien semble en constante évolution. Depuis son tout premier tableau jusqu'à ses toiles modernistes, ses pièces théâtrales, ses murales, ses objets curieux ou ses sérigraphies tardives, il a appris à son public à s'attendre à l'inattendu. Pellan pratique l'abstraction, exploite des techniques empruntées aux mouvements d'avant-garde tels que le cubisme et le surréalisme, et se lance avec enthousiasme dans l'exploration de divers moyens d'expression. Pourtant, un fil conducteur traverse la production diversifiée de l'artiste : entre la ligne et la couleur règne un grand équilibre qui confère de l'harmonie à chacune de ses œuvres.

LES FRAISES 1920



Alfred Pellan, *Les fraises*, 1920
Huile sur carton collé sur contreplaqué, 33 x 43 cm
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Le jeune Pellan n'a que quatorze ans lorsqu'il crée *Les fraises*, sans avoir jamais suivi de cours formels. Le tableau montre une cruche en céramique, un cassot et un bol en verre remplis de fraises disposés sur une table, contre un fond bleu ciel. Les baies sont juteuses et mûres, la scène étant une célébration de l'un des délices les plus attendus de l'été québécois. S'élevant de gauche à droite, une forte ligne diagonale domine la composition et sépare le premier plan de l'arrière-plan. De l'organisation stricte de l'image se dégage une impression de calme et d'immobilité qui est agréable à l'œil.

Nature morte à l'allure traditionnelle, *Les fraises* témoigne d'une maîtrise du dessin, de la composition et de la couleur, ainsi que d'une expression vigoureuse[1]. Deux fraises isolées attirent le regard : dépeintes dans le coin inférieur droit, elles pointent leurs « nez » vers le panier et créent un autre mouvement diagonal, cette fois de droite à gauche. Différents points de vue

viennent alors perturber le statisme de la composition : l'ouverture du panier est vue d'en haut, alors que le bol en verre est vu du dessous, et la cruche, de face. Ainsi, la composition de l'œuvre perturbe la perception spatiale de la personne spectatrice.



Pierre-Auguste Renoir, *Nature morte aux fraises*, v.1880, huile sur toile, collection privée.

Selon les conventions de la nature morte, les fruits font référence à la mortalité et au caractère éphémère de l'existence humaine. Dans sa peinture cependant, Pellan va au-delà de ces thèmes. Il représente son sujet à travers une composition induite par le mouvement, un pinceau généreux et des couleurs vives qui se complètent harmonieusement[2]. La disposition des couleurs et les reflets étranges des fraises sur la table – comme si la surface était mouillée – créent une impression d'agitation. Malgré l'apparente immobilité de l'arrangement, *Les fraises* ne parle pas de la mort; l'œuvre produit plutôt un effet éclatant de vitalité. Dès ses tout premiers tableaux, Pellan fait déjà preuve d'audace artistique.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE – A 1933

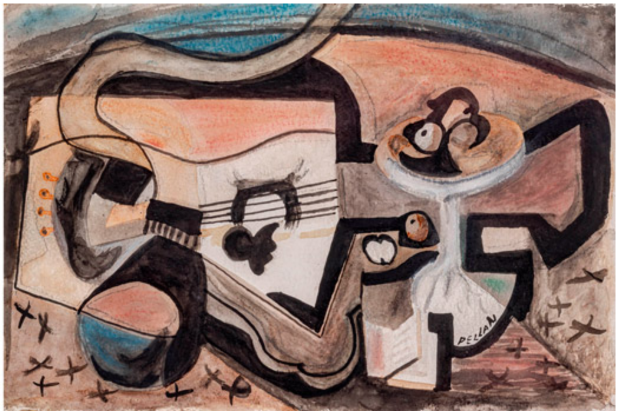


Alfred Pellan, *Instruments de musique – A*, 1933
Huile sur toile, 132 x 195,5 cm
Davis Museum du Wellesley College, Massachusetts

Instruments de musique – A est une nature morte géométrique d'Alfred Pellan qui rassemble, sur une table, une collection d'objets disparates, énigmatiques et déformés. Si un livre et des fruits sont clairement identifiables, les instruments qui dominent le côté gauche de la toile paraissent plus abstraits et fragmentés, leurs lignes réduites à l'essentiel et leurs différentes composantes superposées les unes sur les autres. Elles créent une forme brisée mais continue : un système de lignes et de plans colorés. Entre les masses de la partie gauche de la composition et les objets de la partie droite, il y a peu de liens, voire aucun, et cette distribution des formes génère une impression de collage. L'œuvre constitue un succès critique important pour Pellan : lors de la *Première grande exposition du Salon mural de Paris* en 1935, un concours « réservé aux jeunes techniciens qui devaient avoir la maîtrise et la compréhension "pour lier la peinture aux valeurs et aux usages architecturaux"[1] », le jury attribue le premier prix à *Instruments de musique – A*.

En évoquant cette réalisation bien des années plus tard, Pellan se souvient : « Je fus sidéré lorsque j'appris que je remportais le prix car c'était une exposition internationale et même les grands pontifes de l'art contemporain, naturellement hors concours, comme Léger et Picasso, y étaient représentés[2] ». *Instruments de musique – A* ne constitue pas seulement une étape professionnelle majeure pour l'artiste, mais marque aussi clairement sa rupture avec la formation artistique classique qu'il a reçue à Québec, un changement particulièrement évident lorsqu'on compare cette œuvre à son tableau *Les fraises*, 1920 , ou à son célèbre *Coin du vieux Québec*, 1922.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Le port de Québec*, 1922, huile sur toile collée sur panneau de fibre de bois, 36,8 x 74,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Étude pour Instruments de musique – A*, v.1933, techniques mixtes sur papier, 15,24 x 22,86 cm, collection privée.

Renonçant à la perspective traditionnelle, à la profondeur et à la représentation naturaliste, *Instruments de musique – A* révèle l'approche d'inspiration cubiste qui définit le travail de Pellan à cette époque. Affranchi de la nécessité de représenter la réalité objective[3], le peintre imagine un monde composé de figures et d'éléments déconstruits, une tendance associée au cubisme synthétique[4]. Ce processus suppose également une prédilection pour les tons sombres, appliqués uniformément, qui complètent les formes géométriques, comme le montre l'étude préparatoire de cette œuvre[5]. En fait, *Instruments de musique – A* est l'un des très rares tableaux de Pellan qui ne fait pas appel à une multitude de couleurs vibrantes et lumineuses, à l'exception de la grande masse rouge monochromatique au centre de l'œuvre.

BOUCHE RIEUSE 1935



Alfred Pellan, *Bouche rieuse*, 1935
Huile sur jute, 55,1 x 46 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dans *Bouche rieuse*, Alfred Pellan superpose diverses formes sur un fond composé de trois espaces dominé par une couleur spécifique : du bleu dans le haut, différentes nuances d'ocre au centre, et de vert en bas à droite. Des petites gouttes de peinture raccordent ces trois sections presque monochromes. Elles sont traversées par des lignes noires rigides qui, à première vue, semblent libérées du fardeau du réalisme, mais qui, finalement, ne sont pas complètement abstraites. Au milieu du tableau, ces traits tels des contours composent une forme reconnaissable, soit un oiseau, que l'artiste agrémente d'un grand œil. Ensemble, les lignes de l'animal et de l'œil rappellent la « bouche rieuse » à laquelle le titre fait allusion. Cette composition exemplifie bien les tableaux de Pellan des années parisiennes, au milieu des années 1930, et son intérêt pour le métissage de la figuration et de l'abstraction.



Alfred Pellan, *Intérieur d'atelier*, v.1935, huile sur toile, 38,1 x 55,2 cm, collection privée.

Avant son arrivée en France, Pellan ne peint que dans un style académique et réaliste. À Paris, cependant, il est captivé par les techniques modernistes qui tentent de réinventer les codes de la représentation. Inspirée par les œuvres de Paul Klee (1879-1940) et de Joan Miró (1893-1983)[1], *Bouche rieuse* frôle l'abstraction pour mieux imprégner le réel d'un sentiment d'émerveillement et de poésie. Toutefois, si les œuvres de Pellan des années 1930 présentent moins de liens avec la représentation figurative, elles ne sont pas strictement abstraites pour autant[2]. L'abstraction pure est « loin de ses préoccupations[3] », car il estime qu'elle produit une absence de mouvement dans l'art, affirmant : « L'abstraction est une mathématique instinctive, de forme, de volume, de couleur, dans l'espace, c'est l'assainissement de la peinture par la géométrie[4]. »

L'œuvre de Pellan trahit un attachement profond à la représentation du monde humain : « J'ai fait beaucoup d'abstractions, disait-il en 1952. Souvent, je commence une toile en termes abstraits, puis la réalité, [et] le côté humain viennent se greffer dessus[5]. » C'est comme si l'artiste tentait de voir jusqu'où il pouvait pousser l'abstraction avant que les objets ne perdent leur sens de la réalité.

Dans *Bouche rieuse*, les lignes représentent plus que le simple contour d'une image bien définie; elles se métamorphosent pour devenir le sujet même du tableau. Elles rompent avec la structure linéaire de l'espace, créant une mouvance contre-diagonale depuis « l'enveloppe » verte dans le coin inférieur droit jusqu'à la curieuse forme de « moulin à vent » dans le haut, à gauche. Ces lignes noires créent donc une impression de mouvement qui contraste avec la rigidité des masses colorées, en même temps qu'elles sont garantes de l'harmonie dynamique entre les éléments disparates.

SANS TITRE (CANADA OUEST) ET SANS TITRE (CANADA EST) 1942-1943




GAUCHE : Alfred Pellan, *Sans titre (Canada Ouest)*, 1942-1943
Gouache sur toile montée sur panneau de bois, 208,5 x 322 cm
Collection des arts visuels d'Affaires mondiales Canada, Ottawa

DROITE : Alfred Pellan, *Sans titre (Canada Est)*, 1942-1943
Gouache sur toile montée sur panneau de bois, 208,2 x 322,3 cm
Collection des arts visuels d'Affaires mondiales Canada, Ottawa

En 1942, Jean Désy, ambassadeur du Canada au Brésil, commande à Alfred Pellan une paire d'œuvres destinées à la salle de réception de l'ambassade canadienne à Rio de Janeiro. Premières des nombreuses murales publiques de l'artiste, ces deux compositions dépeignent des paysages imaginaires qui renvoient à la côte Ouest et la côte Est du Canada. *Sans titre (Canada Ouest)* impressionne par ses montagnes imposantes de couleur blanche, bleue et verte qui contrastent fortement avec le ciel dominé de rouge et bleu. Dans le coin inférieur droit, une métropole industrialisée s'élève avec les vestiges du palais néo-classique gouvernemental de Winnipeg[1]. L'arrière-plan de *Sans titre (Canada Est)* se compose de collines bleues, de champs rouges et verts traversés de chemins blancs et roses, ainsi que de petites maisons en bleu et blanc. Un grand lac de couleur mauve s'étend au centre du tableau, tandis que d'abruptes falaises ocres tirent le regard vers la droite. Au premier plan, représentés par Pellan dans une palette de couleurs fantastiques, figurent notamment un ours, un orignal et un castor – des animaux associés au territoire canadien.

Étant donné que l'art mural participe à un espace architectural donné, et parfois même le modifie, la spécificité au site en est une caractéristique essentielle; les artistes doivent tenir compte du contexte structurel du bâtiment dans lequel la murale va s'inscrire. Cependant, au lieu de peindre directement sur le mur, suivant l'approche traditionnelle de l'art mural, Pellan crée des panneaux décoratifs de grande envergure qui en couvrent toute l'étendue. Un peu comme des portails, elles transportent au pays la personne qui les contemple. Toutefois, ni *Sans titre (Canada Est)* ni *Sans titre (Canada Ouest)* ne désigne un lieu spécifique ou réel; ces œuvres sont plutôt une interprétation personnelle

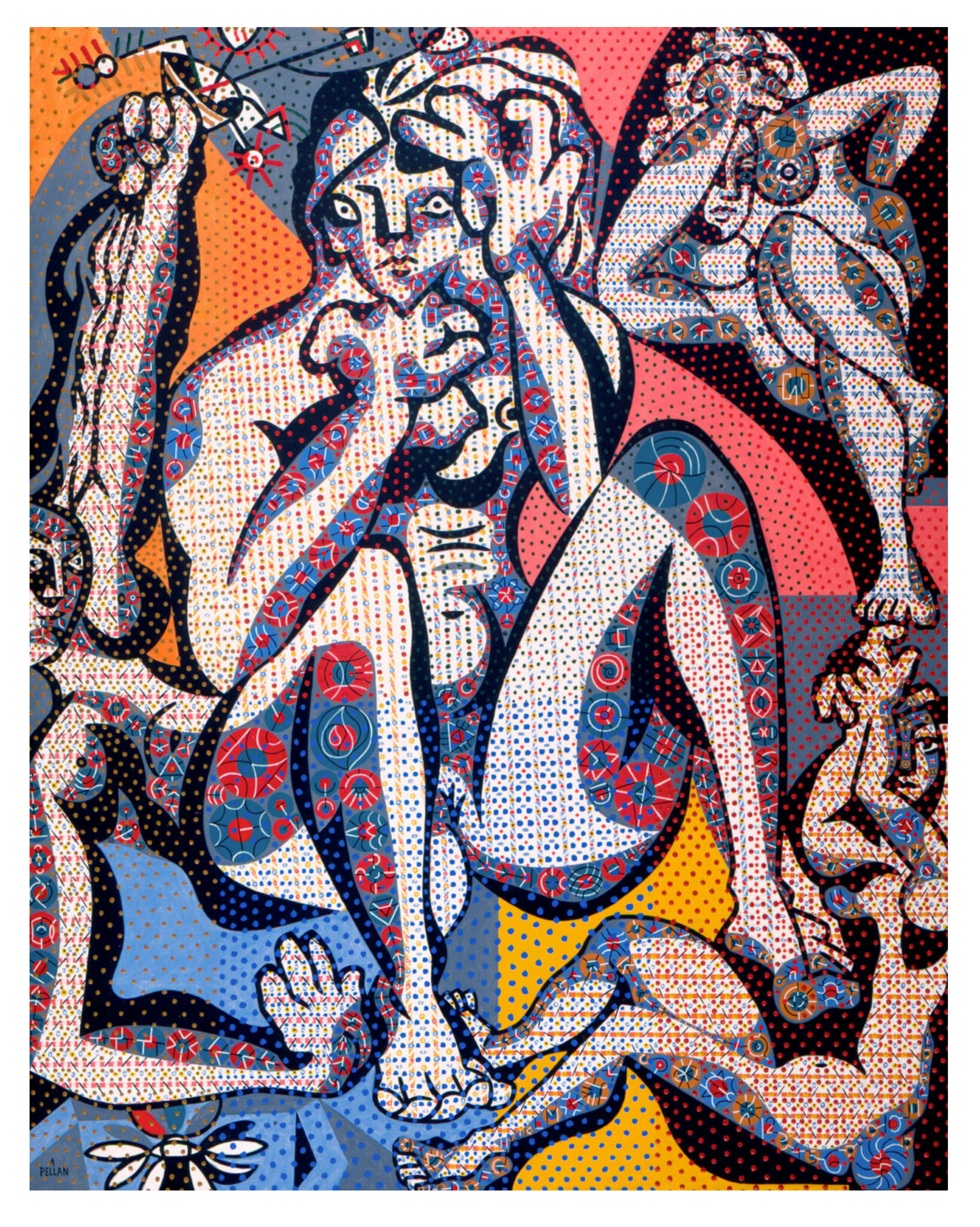
d’aspects emblématiques de la nation. Elles sont le résultat de « l’esprit de quelqu’un qui aime avec ferveur la terre qu’il peint : ses hommes, ses bêtes et son ciel[2]. Exposées dans un bâtiment qui représente le Canada à l’étranger, les murales de Pellan ont pour but de conceptualiser le pays; en cela, elles doivent inclure des éléments (animaux, symboles, paysages) facilement reconnaissables comme étant « canadiens ».



Alfred Pellan en train de peindre *Sans titre (Canada Ouest)* pour la salle de réception de l’ambassade canadienne à Rio de Janeiro, 1942, photographie de source inconnue.

Pendant de nombreuses années, les peintures murales de Pellan ont occupé une place de choix au-dessus du bureau de la réception de l’édifice Lester B. Pearson à Ottawa, où elles ont été installées en 1973, quand la reine Elizabeth a inauguré le bureau-chef de ce qui s’appelait alors le ministère des Affaires étrangères. Toutefois, en 2011, John Baird, qui supervisait le ministère, a troqué les paysages fantaisistes contre un portrait photographique de la reine, saisi en 2002. Comme l’a fait remarquer un porte-parole de Baird à l’époque, ce changement s’inscrivait dans le cadre d’une célébration de la monarque au cours de l’année précédant son jubilé de diamant et coïncidait avec une visite au pays du duc et de la duchesse de Cambridge[3]. Quatre ans plus tard, en 2015, *Sans titre (Canada Est)* et *Sans titre (Canada Ouest)* ont retrouvé leur place sur les murs du ministère nouvellement rebaptisé Affaires mondiales Canada[4] – ce changement signale implicitement l’intérêt renouvelé pour la mise en valeur de l’identité distinctive du Canada en tant que nation à part entière, et non simplement en tant que membre du Commonwealth britannique. Dans l’expression de cette idée, la vision unique du mythe national que compose Pellan a joué un rôle capital.

QUATRE FEMMES 1944-1947

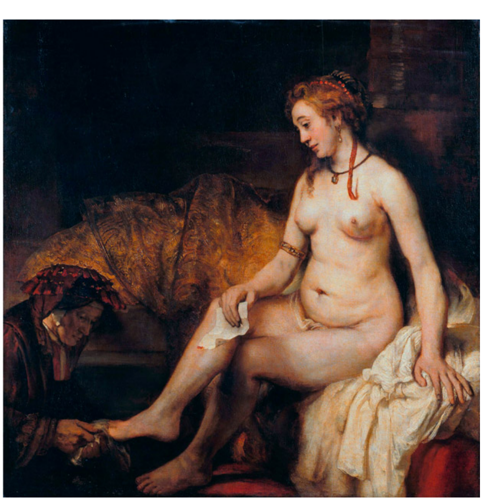


Alfred Pellan, *Quatre femmes*, 1944-1947
Huile sur toile, 208,4 x 167,8 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

Alfred Pellan est devenu célèbre pour avoir exploré le thème de la sexualité dans ses peintures, en témoigne *Quatre femmes* qui fait partie d'un ensemble d'œuvres notoires pour avoir été censurées lors d'une exposition en 1956. Dans cette œuvre, quatre femmes nues, figées dans des positions lascives, sont exhibées. Leurs corps sont désarticulés – stylisés et dépeints dans des contorsions invraisemblables – et leurs visages sont réduits à leurs traits les plus rudimentaires.

Le nu féminin monumental qui occupe l'espace central a les jambes écartées – un geste invitant qui offre une vue intime de son corps. Pourtant, sa sensualité exprime également un sentiment trouble et anxieux. Immobile, les yeux fixés droit devant elle, cette figure transmet l'ambiance de violence du tableau, ce qui est accentué par l'épais contour noir cernant son corps[1]. Elle semble se tenir la tête non par extase, mais par peur.

Cette angoisse se reflète aussi chez les trois autres figures féminines, qui sont retenues captives, à l'étroit, dans le plan du tableau. Leurs postures contraignantes rappellent que c'est l'artiste qui contrôle la situation, et non les femmes qu'il représente[2]. Elles sont emprisonnées dans la composition, sans avoir eu leur mot à dire, offertes sur l'autel de la toile à l'œil avide du public. Plutôt que d'exprimer quelque chose d'authentiquement féminin, ces corps incarnent le désir d'un point de vue masculin[3]. Bien qu'il s'agisse d'un hommage à leur beauté, les *Quatre femmes* de Pellan sont les objets du tableau et non ses sujets.

GAUCHE : Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm, The Museum of Modern Art, New York. DROITE : Rembrandt van Rijn, *Bethsabée au bain tenant la lettre du roi David*, 1654, huile sur toile, 142 x 142 cm, Musée du Louvre, Paris.

Historiquement, selon les conventions de l'art occidental, la sexualité n'était pas censée dominer les représentations du nu féminin; toutes références explicites à l'activité sexuelle devaient être implicites pour que l'œuvre garde une distance nette avec la pornographie. Dans *Quatre femmes*, cependant, la sexualité est tout à fait explicite. Il est vrai que le motif décoratif (un réseau complexe de petits points lumineux) qui traverse toute la surface du tableau atténue la nudité dépeinte[4]. Néanmoins, les femmes sont ouvertement érotiques et voluptueuses, et leurs positions, provocantes. De grandes formes blanches les caressent, tandis que d'épais contours noirs soulignent leur présence physique.

Quatre femmes témoigne de l'intérêt qu'attache Pellan à la combinaison d'une vision surréaliste avec des éléments stylistiques que l'on retrouve dans les compositions de Pablo Picasso (1881-1973). Ici, il s'inspire directement de l'œuvre *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, du peintre espagnol[5]. Le traitement spatial de la composition est d'inspiration cubiste : bidimensionnel avec une

perspective non traditionnelle et des points de vue multiples. Dans *Quatre femmes*, Pellan n'adhère à aucun mimétisme[6] et brouille plutôt les codes de la représentation. Cette approche peut être considérée comme une façon de défier les artistes qui, pendant des siècles, ont travaillé dans la tradition européenne en vénérant le nu comme un sujet prestigieux.

L'AMOUR FOU (HOMMAGE À ANDRÉ BRETON) 1954



Alfred Pellan, *L'amour fou (Hommage à André Breton)*, 1954
Huile sur toile, 115,5 x 80 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

L'amour fou (Hommage à André Breton) témoigne de la compréhension qu'a Pellan du surréalisme – un courant qui le fascine pendant plus de quarante ans – ainsi que de son amitié avec André Breton (1896-1966), l'un des écrivains fondateurs du mouvement[1]. Un portrait d'homme qui ressemble vaguement à Breton ouvre le bas de la composition, dominée par du rouge qui embrase la surface, atténué par des touches de vert, de jaune, de noir et de blanc[2]. Au-dessus de la figure masculine se tient une femme dans une pose impossible, soutenue par une énorme main démembrée sur le côté droit.

Cette composition révèle l'habileté de Pellan à créer quelque chose d'inédit et de complètement personnel à partir de sa propre interprétation de l'amour fou, tel que le définit par Breton en 1937 dans le livre du même nom. Franchissant la barrière entre l'amour charnel et l'amour spirituel, ce concept surréaliste évoque le désir, la liberté et la beauté; il consiste à dévoiler le merveilleux dans les rencontres quotidiennes.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Sur la plage*, 1945, huile sur toile, 207,7 x 167,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Portrait de photomaton d'André Breton avec des lunettes, v.1924-1929.

La femme joue un rôle symbolique important dans cette conception. Comme le relève la critique Katherine Conley, dans le surréalisme, la femme est considérée comme « puissante, capable de sauts intuitifs et d'entrer dans l'inconnu » d'une manière qui échappe à beaucoup de leurs homologues masculins[3]. Cependant, bien qu'elle soit une figure centrale de l'univers surréaliste[4], la femme est, la plupart du temps, reléguée à un rôle de moindre importance, celui d'objet dans les œuvres d'art.

Selon l'historienne de l'art Reesa Greenberg, dans *L'amour fou*, Pellan ne réduit pas complètement la femme à un objet de désir. Il souligne plutôt son rôle dans l'équilibre délicat entre l'homme et la femme[5]. Bien que les deux entités ne soient pas montrées comme physiquement liées, leurs corps communiquent un certain sentiment d'unité. Pellan souligne plus encore cette imbrications des sexes en représentant les formes masculine et féminine avec une peau de la même couleur et recouverte du même motif; pour Greenberg, ces choix suggèrent « leur métamorphose en un seul être[6] ».

Pellan accorde une attention particulière à la forme féminine sexualisée dans *L'amour fou*, en la tordant et en la déformant pour mettre en valeur ses seins, son pubis, ses cheveux flottants et ses longues jambes. Néanmoins, l'artiste fait également allusion à l'idée surréaliste selon laquelle le corps peut être un vecteur de changement. En contraste avec la figure féminine fluide, l'homme semble immobilisé, piégé par les formes du bas de la composition et la main qui paraît à sa droite.

JARDIN VERT 1958



Alfred Pellan, *Jardin vert*, 1958
Huile et poudre de cellulose sur toile, 104,6 x 186,3 cm
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

L'œuvre de Pellan montre une vue à vol d'oiseau d'un jardin en fleurs morcelé par les lignes d'une grille plutôt relâchée. Sur un fond de formes vertes panachées représentant la terre et l'herbe, des touches épaisses de couleur jaillissent pour former des plantes et des fleurs abstraites. *Jardin vert* est l'un des six tableaux d'une série consacrée au jardin, chacun correspondant à une couleur constitutive de la lumière blanche filtrée à travers un prisme. Les six œuvres de la série présentent des similitudes dans le traitement des couleurs saturées, l'attention à la matérialité et l'organisation structurelle. Une subvention spéciale du Conseil des arts du Canada accordée à Alfred Pellan en 1958 lui permet de réaliser le projet, considéré comme l'un de ses meilleurs.

Comme l'écrit Guy Robert (1933-2000), auteur d'une biographie de Pellan parue en 1963, « rarement la pâte a contenu autant de poésie, rarement la lumière a été aussi subtile, et la composition aussi élégante, et le métier aussi grand[1] ». Dans *Jardin vert*, toute référence aux paysages traditionnels a disparu. Il ne reste que la terre fertile et herbeuse, « cultivé[e] par la main du peintre "jardinier"[2] ». Elle couvre toute la surface du tableau, unifiant un réseau de lignes horizontales et verticales qui instaure une certaine structure dans la composition. Pour obtenir une illusion de profondeur, Pellan juxtapose des couches transparentes de différentes nuances.

Dans la série Jardin, « l'exaltation de la couleur, ou plutôt de la matière colorée, comme principe organisateur du tableau traduit [….] un approfondissement qui conduit Pellan aux sources élémentaires du vivant[3] ». Riche et vibrante, la matière est extrêmement dense; en tant que matériau, c'est elle qui construit le sujet et façonne les structures plastiques[4]. Pour générer cet effet unique, Pellan emploie une seringue à glacer. En insistant sur l'épaisseur de la substance, il confère une qualité sculpturale au tableau. Les fleurs semblent prêtes à être cueillies : la personne spectatrice n'a qu'à tendre la main et franchir la barrière dimensionnelle qu'est la toile.

Incorporant des éléments de bas-relief dans son expérimentation de la matérialité de la couleur, Pellan radicalise plus tard ses explorations dans la série Jardin. Dans *Jardin mécanique*, 1965, l'artiste place des éléments en plastique dans la peinture, créant une fleur tridimensionnelle qui ressemble à un moulin à vent. Cette plante-machine presque futuriste semble animée d'un perpétuel mouvement.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Jardin mécanique*, 1965, acrylique, plâtre et gouache sur contreplaqué, 122 x 121,8 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver. DROITE : Alfred Pellan, *Étude pour Jardin mécanique*, 1965, ciment dentaire, 8,9 x 8,3 x 1,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

La végétation luxuriante et les motifs organiques que Pellan dépeint dans les tableaux de la série Jardin sont caractéristiques de sa production des années 1960. Il commence à représenter la nature, mais d'une manière « surréelle », redéfinie par son imagination[5]. Son langage pictural se simplifie et ses nouvelles compositions s'affranchissent des dessins complexes de ses croquis ou peintures d'inspiration surréaliste. Pellan ne recourt qu'à quelques éléments pour créer un nouvel univers peuplé de formes naturelles telles que des rochers et des plantes, ainsi que des cellules organiques, souvent vues en coupe telles des échantillons biologiques[6]. Un rythme apaisant et un sentiment de sérénité émanent de ces tableaux. Cependant, il n'y a pas de rupture franche avec son travail antérieur; au contraire, Pellan éprouve les techniques qu'il a apprises et les métamorphose en quelque chose d'inédit[7].

LA NUIT DES ROIS 1971



Alfred Pellan, *Sire André,* du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971
Sérigraphie, 10/100, 65,8 x 50,6 cm
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

En 1946, Alfred Pellan conçoit des costumes, des décors de scène et des accessoires pour une production de la pièce *Le soir des rois*[1] d'après Shakespeare, montée par la troupe de théâtre des Compagnons de Saint-Laurent et présentée à la salle du Gesù à Montréal. Le directeur de la troupe, le père Émile Legault, « n'est […] pas très enthousiaste de confier ainsi à un artiste moderne la conception visuelle de la pièce, mais il cède aux arguments [des comédiens] Jean Gascon et Jean-Louis Roux, tous deux ardents admirateurs de Pellan » et futurs fondateurs du Théâtre du Nouveau Monde (TNM)[2]. En 1967, maintenant directeur artistique du TNM, Roux invite Pellan à revisiter le thème d'abord dans le cadre d'un festival, puis pour son adaptation de *La nuit des rois* présentée en 1968-1969[3].

Pellan, qui décrit la pièce comme « une fantaisie, une féerie qui fait appel à toutes les ressources de l'imagination[4] », la campe dans un univers surréaliste et cubiste. Chaque costume transforme l'actrice ou l'acteur qui l'arbore en une toile, peinte dans les couleurs les plus vives – par exemple, Sire André, le personnage de soutien comique, apparaît dans une tenue ludique rouge et turquoise. Bien que Pellan soit surtout connu comme peintre, les dessins de *La nuit des rois* montrent sa capacité remarquable à s'approprier d'autres langages de l'art.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Olivia,* du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971, sérigraphie, 10/100, 65,8 x 50,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Viola,* du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971, sérigraphie, 10/100, 65,8 x 50,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Divisé par une seule ligne horizontale, le décor de la pièce du TNM, composé de panneaux grand format, est séparé en deux plans d'image : les couleurs vives dominent la partie supérieure, alors que les nuances plus sombres de la partie inférieure permettent de faire ressortir les costumes. Les personnages se métamorphosent devant ces toiles : à travers les mouvements des interprètes, les couleurs de leurs costumes – violet profond pour Olivia, bleu et rose pour Viola, orange et rouge pour Sire Toby – modifient continuellement l'organisation spatiale de l'ensemble.

Certaines critiques expriment la crainte qu'en essayant de transmettre sa vision personnelle du monde de Shakespeare, Pellan ne trahisse l'intention originale de l'auteur[5]. Elles redoutent que, l'attention du public étant attirée par les costumes et la décoration, elle ne soit détournée de la pièce et de l'interaction des personnages. Si certaines personnes ont pu être dépassées par le mariage du texte de Shakespeare et de l'univers visuel de Pellan, comme le relève l'écrivain et metteur en scène Éloi de Grandmont, le décor n'accompagne pas

seulement la pièce; tous les éléments doivent fonctionner ensemble pour « s'accorder au rythme d'un authentique chef-d'œuvre de poésie », ce que Pellan parvient à accomplir[6].




GAUCHE : Décors et costumes conçus par Alfred Pellan pour les personnages d'Olivia (jouée par Élizabeth Lesieur) et de Maria (jouée par Marjolaine Hébert), pour la production de 1968 de la pièce *La nuit des rois* de Shakespeare au Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, photographie d'André Le Coz. DROITE : Décors et costumes conçus par Alfred Pellan pour les personnages de Sébastien (joué par Jean Besré) et de Viola/Césario (jouée par Monique Miller), pour la production de 1968 de la pièce *La nuit des rois* de Shakespeare au Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, photographie d'André Le Coz.

La plupart des critiques ont accueilli favorablement les dessins de Pellan[7], qui donnent un caractère unique à la pièce[8] et permettent d'étoffer les personnages. Ses costumes servent tels des commentaires visuels qui définissent chaque rôle – certains comportent des éléments qui exagèrent des attributs physiques jusqu'à frôler la caricature[9]. L'effet global dépersonnalise en même temps qu'il définit : les costumes et maquillages élaborés, couvrant l'ensemble du visage des interprètes, masquent leur identité propre tout en amplifiant le caractère de leur personnage, et ce, au-delà des contraintes de la description textuelle de Shakespeare.

MINI-BESTIAIRE N^{O} 31 V.1971



Alfred Pellan, *Mini-bestiaire n° 31*, v.1971
Pierre et bois peints, 6,8 x 9 x 5,7 cm
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Le *Mini-bestiaire* est une collection de galets, essentiellement conçue entre 1971 et 1975, sur lesquels Alfred Pellan a peint des visages en des couleurs vives et ajouté des pattes de bois, inventant ainsi des créatures semblables à des insectes. La plupart sont décorées de motifs de points et de rayures qui attirent le regard; elles affichent une expression franche, lumineuse et curieuse, voire souriante par moments. Plusieurs des bêtes fantastiques tirées des peintures, croquis et illustrations de Pellan provoquent un sentiment de malaise, de détresse, ou d'angoisse – dans *Bestiaire n° 3*, 1974, par exemple, les êtres cauchemardesques dévorent des corps humains sans défense, dont les visages muets communiquent la douleur. En comparaison, les bestioles comiques du *Mini-bestiaire* révèlent le caractère enjoué de l'artiste.

Pellan étant fasciné par le surréalisme, nombre de ses projets reflètent ses tentatives de donner aux philosophies du mouvement une forme qui corresponde à ses propres idées sur l'amour, l'érotisme, la liberté et l'art. Les sculptures du *Mini-bestiaire* constituent une évolution importante dans ce

projet. Pellan a déjà exploré les impressions haptiques dans la série Jardin, 1958; cependant, les créatures étranges et les animaux légendaires qui peuplent son œuvre prennent une forme réelle et envahissent maintenant le monde matériel[1].



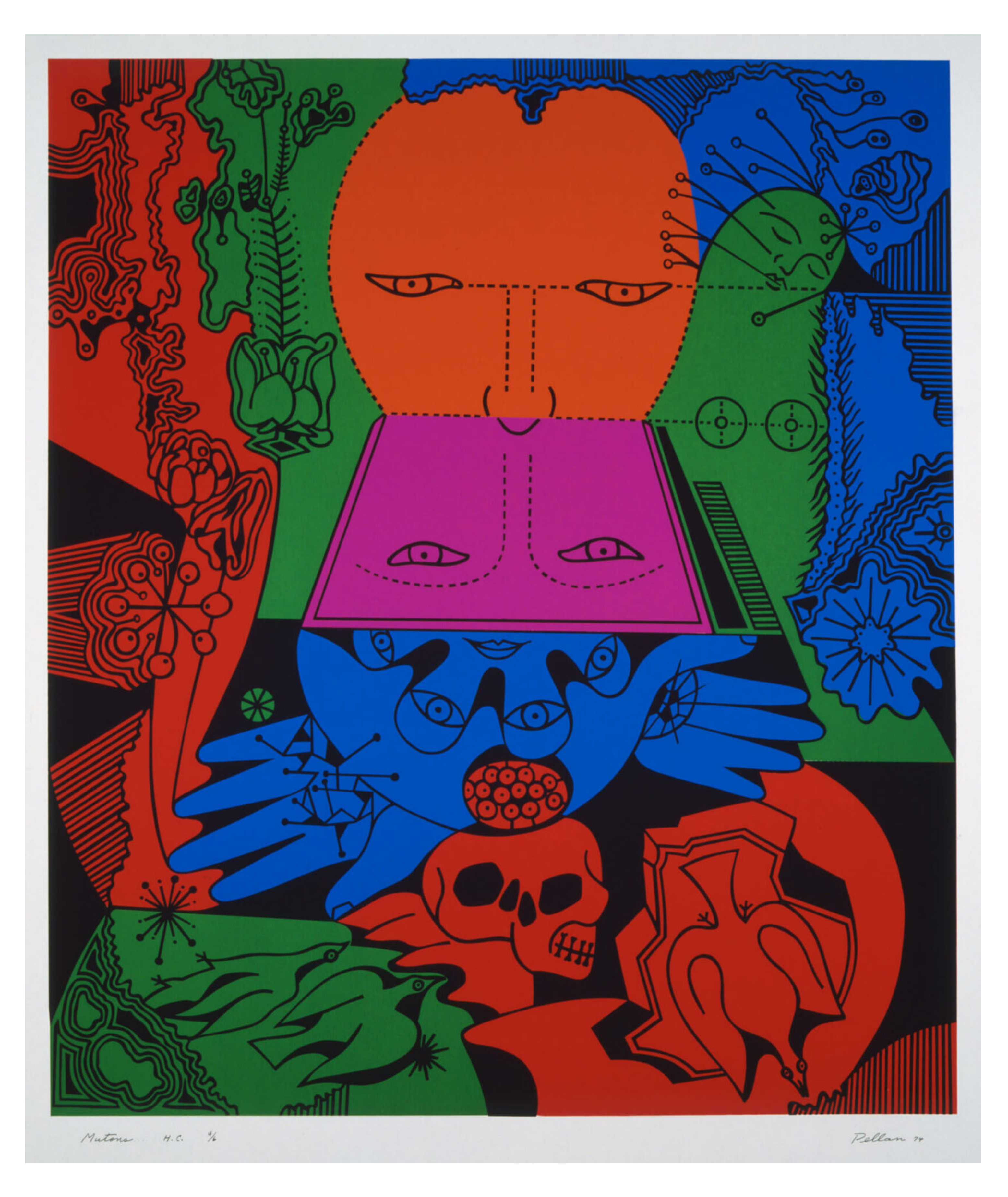


GAUCHE : Alfred Pellan, *Bestiaire n° 3*, 1974, huile et encre de Chine sur papier, 26,3 x 37 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Mini-bestiaire n° 5*, v.1971, pierre et bois peints, 6,4 x 5,5 x 2,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Cette matérialisation permet au public d'interagir concrètement avec l'œuvre de Pellan, de la toucher et de la sentir. La barrière dimensionnelle entre l'œuvre et la personne qui l'observe est franchie, permettant un nouvel accès aux pensées et aux expériences de l'artiste. En fait, la manipulation de ces curieux objets-animaux nous transporte par l'imagination là d'où ils proviennent : des formations rocheuses colorées de la Gaspésie, au Québec.

En 1944, Pellan se rend dans le village de Percé où son ami André Breton (1896-1966), poète visionnaire et l'un des pères du mouvement surréaliste, s'est brièvement installé pour finir la rédaction de son livre *Arcane 17* (1944). Breton compare à une « symphonie » le paysage rocheux dans lequel on retrouve les agates en abondance[2]. En proie à une « agatomanie », Breton part à la recherche de ces petits cailloux colorés pendant des heures[3] – des expéditions auxquelles Pellan se joint avec enthousiasme. Dans le souvenir de Breton, « [Pellan] est venu ici, en 1944, et nous nous sommes retrouvés à Percé. Nous avions tous deux la passion des agates et nous partions à leur recherche sur les plages de l'Anse-à-Beaufils, et ailleurs[4] ». Les deux hommes parlent d'art et se promènent ensemble pour ramasser des pierres, des coquillages et d'autres objets naturels[5]. Près de trente ans plus tard, ces petites pierres nourriront l'imagination de Pellan, qui voit dans leurs formes respectives les animaux les plus étranges et les plus fantaisistes.

MUTONS... 1974



Alfred Pellan, *Mutons...*, 1974
Sérigraphie, 4/6, 111,8 x 81,2 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

Mutons… montre des visages, des mains désincarnées et des créatures fantastiques au sein d'un motif décoratif compliqué, schématisé par des masses monochromatiques colorées. Le contraste entre les tons rouge, rose, bleu et vert crée un impact émotionnel véhiculant une sorte d'angoisse. Cette œuvre est exemplaire de la pratique sérigraphique de Pellan, un procédé qu'il adopte à la fin de sa carrière.

La dichotomie traditionnelle entre le dessin et la couleur est résolue dans cette image, les deux techniques s'engageant dans un dialogue par le truchement duquel l'artiste crée son univers. La personne observatrice suit la ligne – tantôt courbe, tantôt rigoureusement droite – qui trace la composition : de fins contours noirs se mêlent à des formes animales et à une figure humaine schématisée. La couleur accentue ce mouvement et invite l'œil à embrasser l'ensemble de l'image. Tandis que la ligne déstabilise le regard avec ses ondulations apparemment sans fin, la couleur épouse les contours.

Comme le soutient l'historien de l'art Germain Lefebvre, le dessin domine l'œuvre graphique de Pellan et organise ses compositions. Ici, la ligne donne un sentiment de vitalité aux figures représentées. La composition, harmonieuse et élégante, reflète l'obsession de l'artiste pour la précision du dessin dont témoignent ses œuvres antérieures.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Pop Shop*, 1972, sérigraphie, 48/100, 66 x 51 cm (papier); 46,6 x 40 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
DROITE : Alfred Pellan, *Façonnage*, 1973, sérigraphie, 61/100, 89 x 58,5 cm (papier), 56 x 48,5 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Tandis que les peintures de Pellan ont beaucoup retenu l'attention, ses expériences avec d'autres moyens d'expression – en particulier son œuvre graphique plus mature des années 1970 et 1980 – ont été peu étudiées, à quelques exceptions près. Pellan commence à expérimenter les procédés d'estampe à la fin des années 1960, dans l'un des ateliers du graveur Richard Lacroix (né en 1939). Il s'intéresse d'abord et avant tout à la sérigraphie, une technique qui consiste à créer une image en faisant passer de l'encre à travers un écran de tissu sur lequel un dessin a été tracé et en utilisant une substance imperméable pour masquer les zones à préserver sans encre. La sérigraphie connaît un essor dans les années 1960, ce qui reflète le désir croissant des artistes de produire des œuvres en dehors du champ des pratiques établies et convie à plus d'immédiateté[1]. Dans un souci de démocratisation de l'art, Pellan cherche à élargir l'accès à son répertoire[2]. En sérigraphie, il reprend ses anciennes pièces et joue avec le format, le langage visuel et la composition.

L’un des procédés d’impression les plus polyvalents, la sérigraphie permet d’attirer l’attention sur la couleur et la plasticité d’une œuvre, des facettes de l’art qui intéressent profondément Pellan. Le procédé qu’il exploite dans *Mutons*… crée une séparation nette dans la composition entre les différents corps, contribuant à un sentiment d’équilibre qui n’est démenti que par la couleur, utile pour établir « le climat, […] suggérer l’atmosphère[3] ». Il obtient un résultat similaire dans plusieurs autres sérigraphies, dont *Pop Shop*, 1972, et *Façonnage*, 1973.

PIQUE-MÉGOTS 1974



Alfred Pellan, *Pique-mégots*, 1974
Chaussure en cuir, plâtre, métal, papier, tabac, contreplaqué et peinture,
11,2 x 35,5 x 15 cm
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Alfred Pellan crée une série d'objets-souliers à partir de moule en plâtre en forme de chaussure auquel il incorpore divers objets domestiques[1]. Son inspiration semble guidée par un humour grinçant : *Pique-mégots*, par exemple, est une chaussure de ville noire dont la pointe est munie d'un crochet où un mégot de cigarette est empalé. Les sculptures-souliers sont grandeur nature et réalistes, ce qui rend les ajouts ludiques d'autant plus incongrus. Pellan inscrit souvent le titre de l'œuvre sur sa surface et enrichit ainsi le sens de sa composition.

L'artiste conçoit cette série en 1974, à l'occasion d'une exposition tenue à la Galerie de la Société des artistes professionnels du Québec de Montréal. Ces œuvres sont un autre témoignage des liens de Pellan avec les théories surréalistes, dont les adeptes manifestent de l'intérêt pour la décontextualisation de l'objet : en sortant un objet de son contexte d'origine et en le recadrant au sein d'un nouvel ensemble de relations, il est possible d'élargir notre conception de la réalité[2].

Des liens se dessinent entre cet objet et les œuvres du *Mini-bestiaire*, 1971-1975 : dans les deux cas, l'objet est l'incarnation concrète des idées, des pensées et des expériences de l'artiste. En plus de reconfigurer la signification

des chaussures en les plaçant dans un nouveau contexte, Pellan fait référence au corps érotique dans cette série, notamment dans des œuvres telles que *Pince-fesse*, *L'exhibitionniste*, *Veuve joyeuse* et *Pour masochiste*, toutes réalisées en 1974. Si ces objets témoignent de la personnalité espiègle de l'artiste, leur but principal semble être de provoquer.





GAUCHE : Alfred Pellan, *L'exhibitionniste*, 1974, chaussure en cuir verni, plâtre, contreplaqué, encre et peinture, 15 x 32,5 x 15,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Veuve joyeuse*, 1974, chaussure en cuir, plâtre, offset sur papier, contreplaqué et peinture, 21,6 x 42,7 x 20,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Les titres *Pince-fesse* et *Pour masochiste* (et l'action métaphorique que le public imagine à travers ceux-ci), révèlent un contenu sexuel latent. *L'exhibitionniste* et *Veuve joyeuse* sont moins subtils : les gros phallus attachés aux souliers, ainsi que l'image d'une femme nue dans *Veuve joyeuse*, ne laissent aucun doute quant à leur signification sexuelle. Si Pellan recontextualise effectivement la chaussure, les associations qu'il crée ne sont pas aussi farfelues qu'on pourrait le penser, puisque la chaussure elle-même peut être rattachée au fétichisme érotique. Dès lors, l'artiste semble simplement compléter la connexion mentale entre le pied et la sexualité qui a déjà cheminée dans l'inconscient de la personne spectatrice.

À cet égard, les objets-souliers érotiques de Pellan renvoient à des tensions sous-jacentes – après tout, de nombreuses sociétés imposent des limites strictes à l'expression du désir sexuel. Le corps humain a toujours été réglementé et contrôlé par des codes culturels partagés qui dictent les comportements sexuels considérés comme appropriés[3]. Les chaussures de Pellan remettent en question ces restrictions en abordant et en exposant de manière ludique le désir et les fantasmes érotiques.

Ces objets-souliers nous rappellent ainsi une fois de plus l'importance de la liberté – la liberté d'expression et des contraintes sociales. Ils rappellent les nombreuses fois où Pellan a eu recours à des images et des symboles érotiques pour combattre la censure. Ses sculptures sexuellement chargées sont les manifestations d'une « exaltation positive et ludique, altruiste et subversive de l'amour, [résolue] à l'échelon social dans le scandale et la révolte […][4] ».



QUESTIONS ESSENTIELLES

Défenseur d'une esthétique s'opposant aux formes artistiques traditionnelles, Alfred Pellan contribue à libérer la peinture canadienne de toute idéologie restrictive et à la faire entrer dans l'ère moderne. Il laisse sa marque sur un Québec, à l'époque, étouffant et conservateur. Son style radical, ses expositions, son travail avec Prisme d'Yeux, ses activités en tant que professeur à l'École des beaux-arts de Montréal dans les années 1940 et ses efforts pour résister à la censure sont exemplaires d'une libération créative qui a le potentiel d'inspirer les artistes souhaitant s'affranchir des contraintes imposées par un environnement oppressif.

PÈRE DU MODERNISME QUÉBÉCOIS

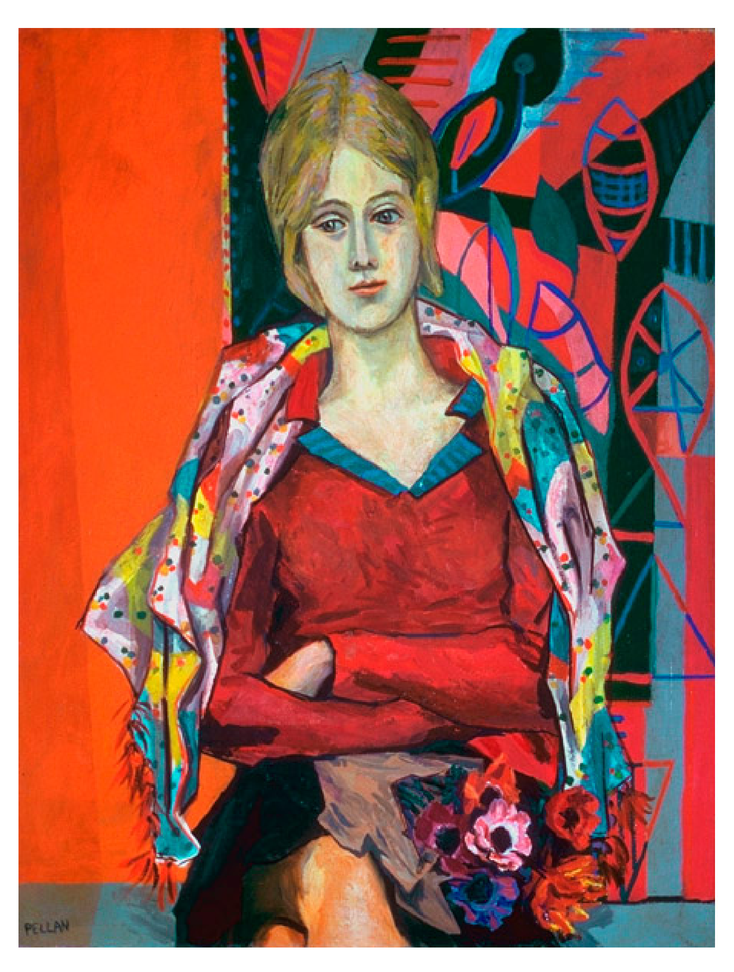
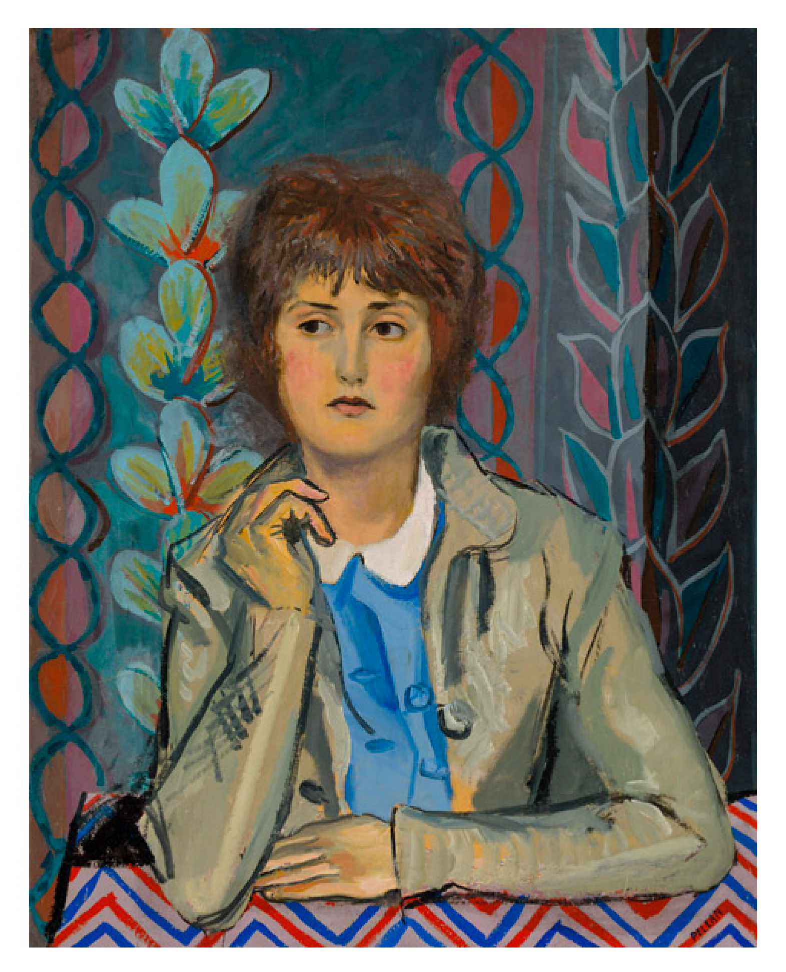
Pellan joue un rôle clé dans l'initiation de la scène artistique québécoise aux idées modernistes. Il est relativement bien accueilli à son retour de Paris en 1940 – un contraste frappant avec son expérience quatre ans plus tôt, lorsqu'il se voit refuser un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Montréal en raison de son style jugé trop radical. Lors de son retour au Québec, beaucoup n'ont encore jamais vu d'œuvres comportant des éléments cubistes ou surréalistes, mais la plupart manifestent de la curiosité, autant parmi ses collègues artistes (comme John Lyman (1886-1967), qui a fondé la Société d'art contemporain (SAC) à la fin des années 1930[1]), qu'au sein du milieu culturel en général, grâce à un processus de modernisation lancé par le secrétaire de la province[2].





GAUCHE : Alfred Pellan, *Nature morte nº 22*, v.1930, huile sur toile, 73 x 54 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Étude pour Fruits au compotier*, v.1933, techniques mixtes sur papier, 15,24 x 22,86 cm, collection privée.

Dans ce contexte politique, le Musée de la province (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec, MNBAQ) organise en 1940 la première exposition solo de l'artiste, *Exposition Pellan*, sous le patronage de l'homme politique Henri Groulx. Bien que Pellan ait régulièrement participé aux salons de l'École des beaux-arts de Montréal pendant son séjour à Paris, le public québécois n'a qu'une vague idée de son art. Par conséquent, cette exposition marque la première occasion pour une bonne partie de son entourage de se familiariser directement avec ses formes audacieuses, ses couleurs et ses compositions, qui comportent « des éléments de style de la plupart des maîtres modernes[3] ». Parmi les œuvres exposées figurent *Jeune fille aux anémones*, v.1932, *Jeune fille au col blanc*, v.1934, *La table verte*, v.1934, et *Fleurs et dominos*, v.1940.

GAUCHE : Alfred Pellan, *Jeune fille aux anémones*, v.1932, huile sur toile, 116 x 88,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Alfred Pellan, *Jeune fille au col blanc*, v.1934, huile sur toile, 91,7 x 73,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Les 161 peintures, gouaches, aquarelles, croquis et dessins présentés dans *Exposition Pellan* font découvrir au Québec la vivacité d'un art français réinventé[4] et remettent en question le conformisme des normes créatives de la société québécoise. Si l'exposition suscite certaines réactions enthousiastes, seules quelques critiques sont publiées après l'inauguration. En outre, une bonne part du public était indécise à savoir si elle devait admirer ou condamner l'esthétique de Pellan[5]. Ainsi, le peintre Marc-Aurèle Fortin (1888-1970) exprime sa perplexité devant l'exposition, déclarant après sa visite que les œuvres présentées alimentent son impression de vivre dans une période délirante[6].

Ce n'est qu'après le dévoilement de l'exposition à Montréal, plus tard dans l'année, que des artistes comme Jean Paul Lemieux (1904-1990) prennent la défense de Pellan. Bien qu'il reconnaisse que les compositions abstraites peuvent sembler inaccessibles pour le public en général – les œuvres exposées à Montréal comptent *Pensée de boules*, v.1936, et *Mascarade*, v.1939-1942 –, Lemieux encourage les gens à y regarder de plus près[7]. Les peintures de Pellan ont le pouvoir de surprendre, de déstabiliser, voire de déconcerter[8], mais son approche avant-gardiste permet également de stimuler l'imagination et d'élargir l'horizon des possibilités créatives.



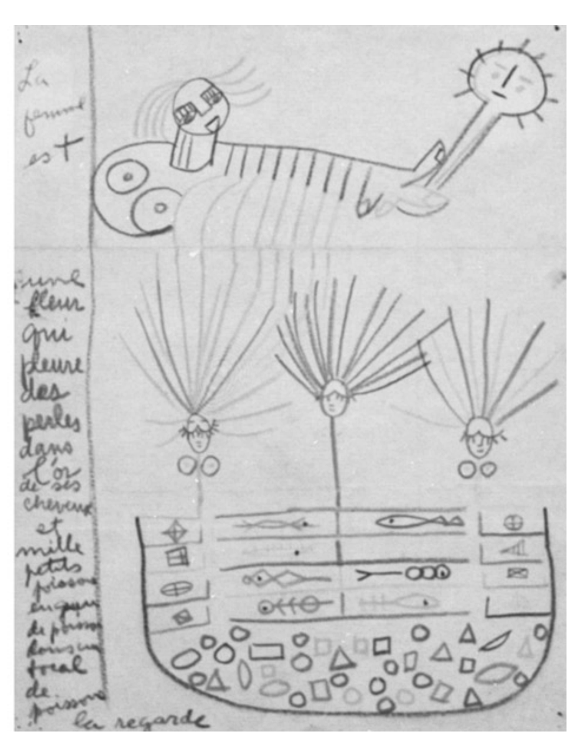
Alfred Pellan, *Mascarade*, v.1939-1942, huile sur toile, 130,5 x 162,2 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

L'exposition de Montréal est reconnue pour son impact important au Québec. Ainsi, l'historien de l'art François-Marc Gagnon (1935-2019) soutient que, grâce à Pellan, « la peinture canadienne rattrape les mouvements internationaux[9] ». Bien sûr, même si l'historien de l'art Dennis Reid affirme que Pellan « est reçu comme un héros à son retour au pays[10] », ses peintures ne font pas l'unanimité; il continue à se battre contre les nombreux préjugés qui prévalent à l'égard de l'art moderne. Bien qu'il s'oppose farouchement aux traditions académiques, Pellan comprend qu'il doit construire des ponts à travers son art entre les normes établies et ses approches innovatrices. C'est avec cette attitude qu'il défend son expression moderniste dans une société qui commence tout juste à embrasser la nouveauté.

L'HÉRITAGE DU PROFESSEUR

En 1943, Pellan accepte un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Montréal, motivé en partie, peut-être, par le désir d'avoir un revenu stable et fiable. Il dénonce ouvertement l'atmosphère rigide de l'école et les restrictions imposées aux élèves. En 1952, lorsqu'il arrive à la fin de son mandat, l'institution affiche une atmosphère beaucoup plus libérale et ouverte.





GAUCHE : Alfred Pellan avec ses élèves à l'École des beaux-arts de Montréal (dont, au centre, Jean Benoît et Mimi Parent), 1944, photographie de source inconnue. DROITE : Dessin de cadavres exquis réalisé par Pellan et ses élèves, 1976.

Selon Pellan, l'art « ne s'enseigne pas comme tel », car il touche à des questions de « sensibilité personnelle, d'imagination, de recherche [et] d'invention[11] ». Il cherche plutôt à produire un environnement dans lequel la créativité des élèves peut s'épanouir, expliquant : « J'ai fait mon possible pour essayer d'avoir un cours libre, parce que je crois la chose nécessaire si l'on veut que les élèves fassent un travail sincère. Pour ma part, je les laisse libres de faire ce qu'ils veulent. Ce qui importe surtout, c'est que l'élève puisse se trouver, qu'il arrive à exprimer pleinement sa personnalité[12]. » Il se garde bien d'imposer une esthétique spécifique[13], pas même son propre style[14], aux gens qui suivent ses cours.

Les idées de Pellan sur l'art et l'enseignement suscitent des conflits au sein des corps enseignant et étudiant[15]. Le directeur de l'école, Charles Maillard (1887-1973) et Pellan connaissent des tensions dès le début, mais leur divergence d'opinions atteint son paroxysme en 1945. Alors qu'il visite le Salon annuel de l'École des beaux-arts peu avant son ouverture, Maillard exige que deux œuvres des élèves de Pellan soient retirées pour une « raison morale[16] » – un nu de Mimi Parent (1924-2005) et une peinture qui se veut une parodie de *La Cène*, v.1495-1498, de Léonard de Vinci (1452-1519). Puisque le directeur s'attend à ce que les





GAUCHE : Charles Maillard, v.1940, photographie de source inconnue. DROITE : Robert La Palme, caricature à l'effigie d'Alfred Pellan publiée dans *Le Jour*, Montréal, le 21 juillet 1945, à l'époque de l'affaire Maillard. Dans l'image, on peut lire : « À bas Maillard et l'académisme ».

pièces du Salon soient « irréprochables[17] », Pellan conseille à ses élèves de modifier les aspects de leurs œuvres qui semblent déranger la sensibilité de Maillard; mais les toiles seront tout de même retirées de l'exposition, en dépit des objections de Pellan[18].

Cette décision entraîne une manifestation d'un groupe d'élèves qui s'insurgent contre « l'étroitesse, les intrigues et le caporalisme dans l'art[19] ». Si l'association étudiante de l'école, la Masse, appuie Maillard et estime que ce soulèvement « compromet la bonne renommée de tous ses membres[20] », la presse salue les actions d'une nouvelle génération d'élèves qui rejettent la dictature culturelle et l'esprit rétrograde qui règne encore à l'école[21].

Dans un communiqué remis aux médias, Pellan déclare : « C'est la première fois, à ma connaissance, qu'une censure s'exerce de cette façon dans une école de beaux-arts. M. Maillard affirme que l'incident est clos. Je tiens à lui dire que précisément il n'est pas clos[22]. » En effet, la controverse n'est pas résolue. L'Affaire Maillard, comme on l'appelle aujourd'hui, deviendra un événement clé de la revitalisation culturelle de la société québécoise qui prend place progressivement au cours des années 1940[23]. En fin de compte, Pellan et ses élèves emportent la victoire, et de l'incident naît la toile *Surprise académique*, v.1943, d'inspiration surréaliste, que l'artiste conçoit telle une allégorie de l'incident : au cœur de la scène, une figure ressemblant à un arlequin s'élève depuis le premier plan composé d'outils de peinture et d'éléments architecturaux. La tête de ce personnage est positionnée à l'envers, dans un mouvement de recul panique. La composition chaotique montre un amalgame d'éléments disparates qui entretiennent entre eux une relation précaire. Bien que le tableau soit destiné à transmettre le malaise, la fantaisie qui s'en dégage révèle l'amusement de Pellan face à la situation. À la suite du scandale, Maillard démissionne, laissant la porte ouverte à de nouvelles possibilités pour l'École des beaux-arts de Montréal.



Alfred Pellan, *Surprise académique*, v.1943, huile, silice et tabac sur toile, 161,6 x 129,5 cm, collection privée, Montréal.

PELLAN CONTRE BORDUAS

Dans l'histoire de l'art québécois, la figure de Pellan annonce l'avènement de la modernité à travers la foulée d'un progrès social et culturel. Mais il n'est pas le seul. Un autre nom se démarque comme synonyme de modernisme – celui du peintre Paul-Émile Borduas (1905-1960). Alors que les positions politiques franches de Borduas font de lui un symbole du mouvement séparatiste pendant

la Révolution tranquille, Pellan reste à l'écart de ces discussions, car il considère que la plupart des arguments en faveur de l'indépendance du Québec sont unilatéraux et excessivement dogmatiques; ses opinions modérées sont ainsi en décalage avec le climat politique de l'époque. Néanmoins, la critique de la tradition et l'engagement de Pellan envers l'innovation contribuent à l'épanouissement de l'art moderne au Québec. De plus, on a avancé que les actions de Pellan sont devenues le catalyseur[24] du changement radical inhérent à l'œuvre et à l'éthos de Borduas.

Bien que Pellan et Borduas travaillent d'abord en tandem pour confronter les anciennes idéologies et remettre en question la fidélité machinale aux conventions, une hostilité se développe entre les deux hommes au début des années 1940. Bien qu'il soit difficile de remonter à sa source exacte, cet antagonisme perdure jusqu'à la fin de leur vie[25]. Certains écrits attribuent cette animosité à une tension stylistique – les deux hommes ont des approches de la création artistique radicalement différentes, un contraste qui s'observe par la comparaison de *L'homme A grave*, v.1948, de Pellan, et de *L'étoile noire*, 1957, de Borduas[26]. Selon le poète Claude Gauvreau (1925-1971), toutefois, la rupture s'est produite après que Pellan ait accepté le poste de professeur à l'École des beaux-arts de Montréal en 1943. Il n'est alors pas seulement considéré comme un traître à la cause moderniste, mais également condamné comme le pion naïf du directeur, Charles Maillard, qui cherche à améliorer l'image de l'école[27]. Le fondateur du Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), Guy Robert (1933-2000), et le philosophe François Hertel mettent plutôt le conflit sur le compte de la jalousie, notant le tempérament de Borduas comme un élément important[28]. Le conservateur d'art Germain Lefebvre, bien que plus clément dans son jugement de Borduas, décrit lui aussi la querelle comme une affaire de personnalités discordantes[29].





GAUCHE : Alfred Pellan, *L'homme A grave*, v.1948, gouache et encre sur papier, 29,8 x 22,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Paul-Émile Borduas, *L'étoile noire*, 1957, huile sur toile, 162,5 x 129,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Pour l'historien de l'art François-Marc Gagnon, la tension entre Pellan et Borduas est symptomatique de deux idéologies antithétiques[30]. Par ses portraits et ses paysages canadiens plus traditionnels, comme *Enfants de la Grande-Pointe, Charlevoix*, 1941, et *Cordée de bois*, 1941, Pellan cherche à rendre le modernisme accessible autant aux collectionneurs et collectionneuses d'expérience qu'à la population en général[31]. Ce compromis est impensable pour Borduas, qui cherche « non pas à apprivoiser le public à l'art moderne », mais « à avancer dans l'inconnu[32] ».





GAUCHE : Alfred Pellan, *Enfants de la Grande-Pointe, Charlevoix*, 1941, huile sur toile, 43,5 x 59 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Cordée de bois*, 1941, huile sur toile, 43,5 x 58,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Il y a du vrai dans toutes ces théories. Cependant, deux questions essentielles semblent loger au cœur de la discorde entre ces deux artistes. D'une part, Pellan s'oppose à la manière dont Borduas a adapté le concept surréaliste de l'automatisme – un processus par lequel la pensée s'exprime « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale[33] ». Selon Pellan, aucune technique ne doit être considérée comme une fin en soi[34]. Il reconnaît le potentiel de l'approche[35], mais estime que les artistes doivent développer le concept de base. Pour lui, l'automatisme sert d'outil préparatoire, de fondation à partir de laquelle les problèmes picturaux doivent être élaborés[36]. Cet intérêt est manifeste dans des œuvres telles que *La pariade*, 1940-1945, où Pellan crée sa composition de telle sorte que les créatures hybrides s'enchaînent.



Alfred Pellan, *La pariade*, 1940-1945, huile et encre de Chine sur papier collé sur contreplaqué, 19,7 x 34,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

D'autre part, Pellan est très critique de la façon dont Borduas présente l'automatisme comme la seule école de pensée innovante. Il n'y a pas de vérité unique pour Pellan, mais un éventail de vérités d'égale valeur[37]. Selon lui, une telle variété est nécessaire pour contrer la stagnation et éviter de retomber dans le piège d'une sorte d'art académique[38].

PRISME D'YEUX

Pellan ne souhaite pas être formellement affilié à un mouvement artistique particulier, et il accueille favorablement la multiplicité des points de vue. Prisme d'Yeux, un groupe fondé en grande partie à son initiative en 1948, est censé contrebalancer l'approche expérimentale du mouvement des Automatistes mené par Paul-Émile Borduas. Prisme d'Yeux encourage la diversité d'expression, voire le partage ouvert d'opinions diamétralement opposées. L'objectif principal du groupe est la liberté, comme il en fait part dans son manifeste : « Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté[39]. » Lors de la première exposition de Prisme d'Yeux, tenue à la Art Association of Montreal, Pellan présente *Femme d'une pomme*, 1943.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Femme d'une pomme*, 1943, huile sur toile, 161 x 129,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Exposition de Prisme d'Yeux à la Librairie Tranquille, Montréal, mai 1948, photographie de source inconnue.

Les membres du groupe pensent avec conviction que pour défendre la liberté artistique, il est impératif de soutenir tous les styles et toutes les théories artistiques, même contradictoires. Ceci, ainsi que leur rejet de l'art politisé, constituent des éléments clés de leur idéologie. Le manifeste original ayant disparu[40], il est aujourd'hui impossible de confirmer l'ensemble des signataires, mais on sait que Mimi Parent, Jean Benoît (1922-2010), Albert Dumouchel (1916-1971), Pierre Garneau (né en 1926), Jeanne Rhéaume (1915-2000), Jacques de Tonnancour (1917-2005), Léon Bellefleur (1910-2007) et Louis Archambault (1915-2003) comptent parmi les artistes du regroupement.



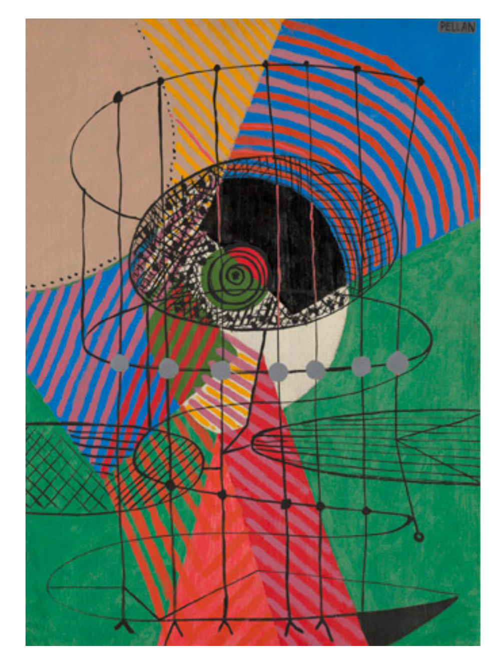
Alfred Pellan, *Prisme d'Yeux*, 1948, encre, mine de plomb et aquarelle sur papier, 12,4 x 20,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Bien que Prisme d'Yeux défende ostensiblement la liberté, ses membres refusent d'abandonner les normes éthiques établies[41]. Contrairement au *Refus global*, le manifeste des Automatistes publié par Borduas en 1948, qui appelle à « rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, [et à] se désolidariser de son esprit utilitaire[42] », Prisme d'Yeux ne représente pas une menace pour le statu quo sociopolitique. Parce que les innovations du groupe ne semblent viser que le domaine de l'art, elles sont saluées par la presse contemporaine, où leurs efforts ont été interprétés comme sincères[43] et emblématiques de la « diversité des expériences humaines[44] ». Borduas, en revanche, est présenté comme un égoïste dont les opinions menacent le tissu social. Prisme d'Yeux est alors en bonne posture pour devenir le principal groupe artistique de Montréal : à part quelques réactions négatives[45], la plupart des critiques encouragent le collectif à intensifier ses travaux[46].

« CONSPIRATION DU SILENCE » ET HÉRITAGE

Alors que la critique canadienne considère d'abord l'abstraction comme un phénomène anecdotique pour lequel il est difficile de formuler une perspective d'avenir[47], dans les années 1950, les qualités non orthodoxes de cette approche sont vues comme essentielles pour libérer l'art des restrictions esthétiques qui prévalent. Cette conviction influence profondément la perception de l'œuvre de Pellan[48]. Bien que des œuvres telles que *La spirale*, 1939, illustrent son engagement envers l'abstraction, d'autres, comme *Bouche rieuse*, 1935, montrent que l'artiste pose des limites à l'art purement non figuratif. Alors, les francophones favorables au libéralisme politique qui, initialement, gravitent autour du groupe de Pellan, Prisme d'Yeux, développent une nouvelle appréciation pour Paul-Émile Borduas et son approche de

l'abstraction[49]. De plus, la position apolitique de Prisme d'Yeux, auparavant plus séduisante, perd de son attrait dans les années qui précèdent la Révolution tranquille, une période de bouleversements sociopolitiques et culturels au Québec. Plusieurs sont maintenant galvanisés par les critiques radicales de Borduas sur les fondements idéologiques de la société canadienne-française, qui avaient, quelques années auparavant, scandalisé les autorités et la presse. En conséquence, Pellan est « plus ou moins rejeté par l'intelligentsia québécoise, qui ne jure plus que par l'automatisme[50] ».

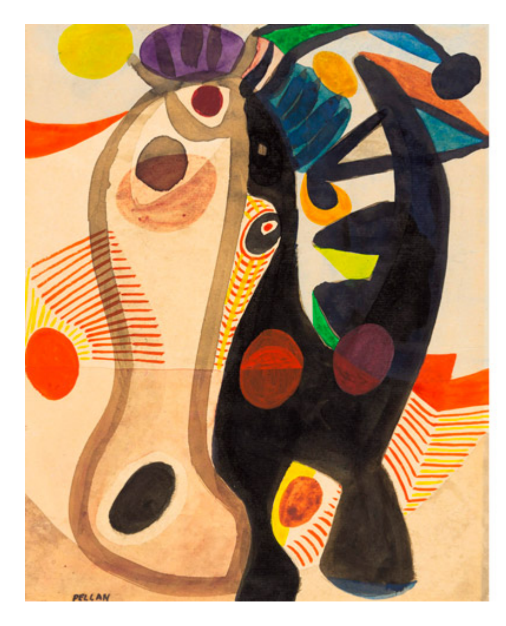




GAUCHE : Alfred Pellan, *La spirale*, 1939, huile sur toile, 73 x 54 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Paul-Émile Borduas, *Composition*, 1942, gouache sur toile, 58,4 x 43,2 cm, collection privée.

Pellan a l'impression d'être relégué en périphérie; dans des entrevues ultérieures, il parle de « conspiration du silence » qui le cible lui et quiconque n'est pas affilié aux Automatistes[51]. Cependant, les évaluations quantitatives des articles écrits sur le travail et les activités de Pellan montrent clairement que, bien qu'il soit relativement moins mentionné au cours de cette période qu'il ne l'a été dans les années 1940, il n'y a pas de déclin spectaculaire dans sa couverture médiatique; les réalisations de Pellan sont publicisées et ses expositions, promues. Par exemple, ses œuvres controversées qui sont montrées à l'hôtel de ville en 1956 déclenchent un débat plus large sur la censure, beaucoup se prononçant en faveur de l'artiste.

Bien que Pellan craigne que la controverse avec Borduas n'éclipse son héritage, l'importance de ses explorations modernistes demeure incontestée. Il est connu pour des tableaux radicaux tels que *Sans titre*, 1942, et *Le petit avion*, 1945, ce dernier étant récompensé d'une mention honorable à la Art Association of Montreal en 1949. Son œuvre évolue et demeure largement exposée jusqu'à sa mort en 1988. Aujourd'hui, Pellan est acclamé car il est « en grande partie responsable de l'heureuse orientation prise par les jeunes peintres au sortir d'une période de léthargie où la froideur d'un académisme figé n'avait d'égal qu'un souci de pittoresque usé[52] ».





GAUCHE : Alfred Pellan, *Sans titre*, 1942, encre de Chine sur papier, 25,6 x 20,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
DROITE : Alfred Pellan, *Le petit avion*, 1945, huile et sable sur toile, 91,5 x 155,3 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

PARTICIPATION AUX EXPOSITIONS INTERNATIONALES

Pendant la première moitié du vingtième siècle, les artistes du Canada sont rarement célèbres au-delà des frontières du pays. En effet, lors d'une exposition du Groupe d'artistes anglo-américains en 1935, la critique française se questionne sur l'existence d'un art canadien[53]. Pellan, l'un des deux artistes qui représentent le pays dans l'exposition, est encensé en Europe autant par la presse que par les personnes qui collectionnent l'art[54], répondant par le fait même clairement à cette question.

Alors que Pellan absorbe les tendances européennes qu'il découvre à Paris entre 1926 et 1940, il assimile ces influences à travers un « prisme nord-américain québécois[55] »; son interprétation personnelle du matériau source devient encore plus prononcée avec le temps. Il demeure connecté à ses origines tout au long de son long séjour à l'étranger, l'exemple brillant d'un artiste qui embrasse les possibilités de l'art moderne (européen) tout en chérissant ses propres traditions et sa culture (canadiennes-françaises). Grâce à cette approche hybride, Pellan contribue à l'assise du Canada sur la scène artistique internationale[56] tout en mettant en valeur l'unicité de l'identité nationale du pays.

L'œuvre de Pellan devient un élément important de la politique culturelle canadienne après la Seconde Guerre mondiale. L'exemple le plus frappant est la participation de l'artiste à la première section canadienne de la 26e Biennale de Venise en 1952, avec Emily Carr (1871-1945), David Milne (1882-1953) et Goodridge Roberts (1904-1974). Les autorités canadiennes croient fermement que l'art et la culture ont un rôle important à jouer dans les affaires internationales[57]. En tant que partie intégrante de « systèmes plus larges de pratique artistique, de marchés et de relations commerciales, de développement économique local et national et d'activités politiques de natures diverses[58] », les biennales, en général, offrent d'excellentes occasions de mettre en valeur une identité nationale forte sur la scène mondiale. Depuis sa création, la Biennale de Venise souligne les thèmes de la nation et, avec son inclusion en 1952, le Canada prend finalement sa « place avec la plupart des

autres États du monde libre dans cette assemblée des arts[59] ». En plus d'aider à définir l'art contemporain canadien, Pellan participe à la diffusion internationale des théories artistiques développées au pays. Ce phénomène se poursuit tout au long des années 1960 et 1970, alors que le ministère des Affaires culturelles (aujourd'hui le ministère de la Culture et des Communications) du Québec soutient avec enthousiasme les expositions de Pellan dans les grandes villes européennes, dans le cadre des efforts de la province pour affirmer son identité distincte[60].




GAUCHE : Alfred Pellan, *Femme à la perle*, 1938, huile sur toile, 81,3 x 53,3 cm, collection privée. DROITE : Emily Carr, *Blunden Harbour*, v.1930, huile sur toile, 129,8 x 93,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Alfred Pellan, *Jardin d'Olivia*, 1968, huile sur carton, 19,5 x 38 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

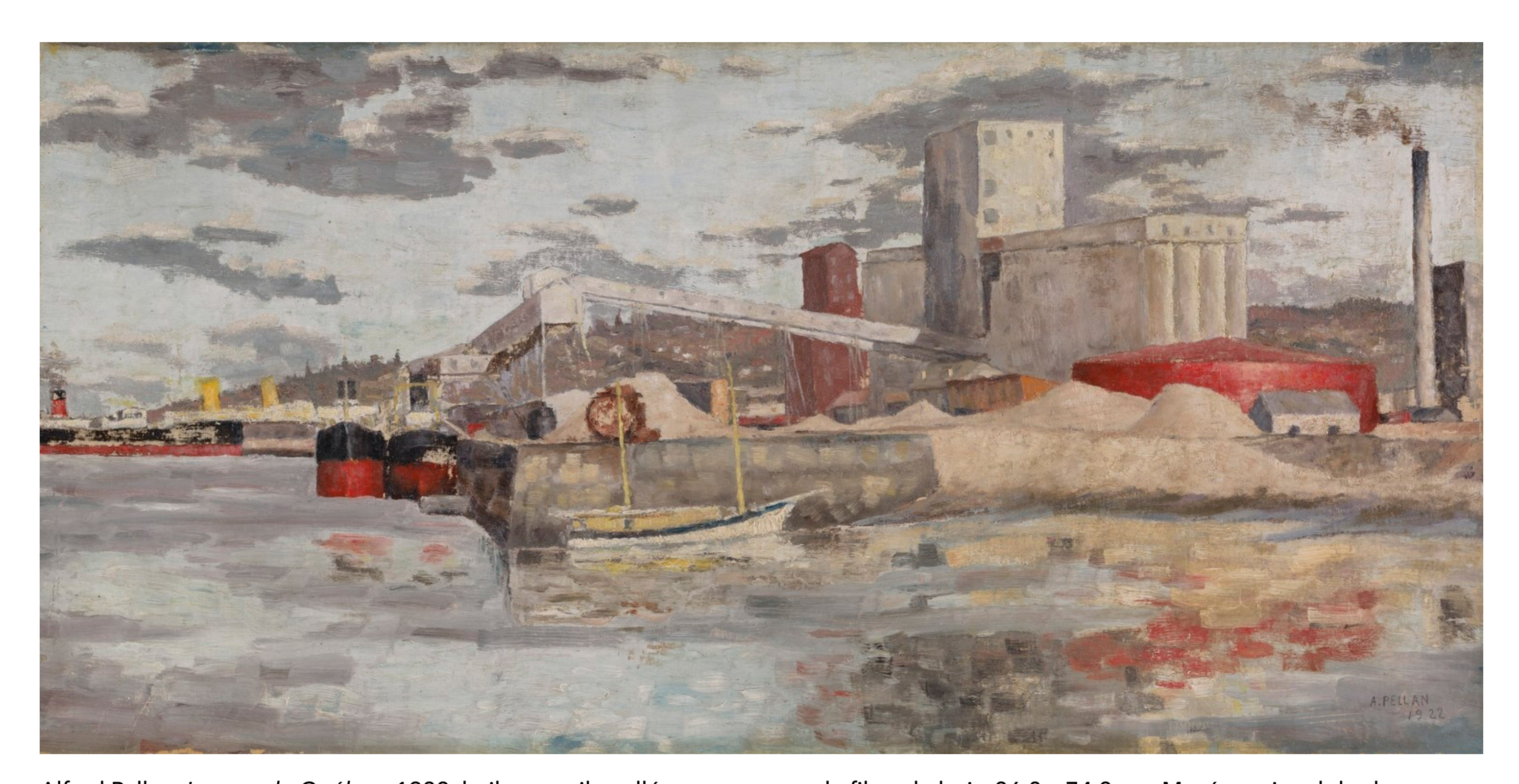


STYLE ET TECHNIQUE

Alfred Pellan passe la majeure partie de ses débuts de carrière à Paris, où il est influencé par le modernisme européen – un mouvement artistique dont les membres sont en rébellion contre les traditions académiques conservatrices. Pellan embrasse sans réserve les approches artistiques expérimentales, même si cela allait d'abord l'ostraciser dans son pays d'origine. Il compose une œuvre mariant une variété d'inspirations, dont ses croyances personnelles, sa formation et son interprétation de la culture québécoise qu'il intègre à sa propre synthèse de l'art moderne Européen.

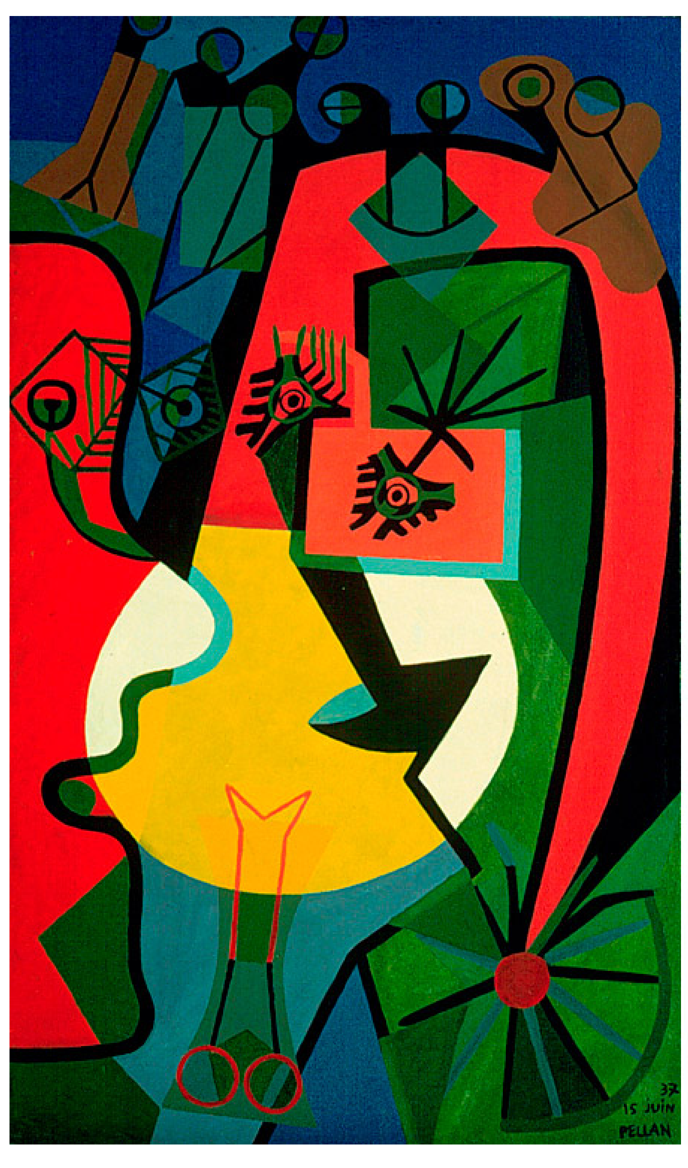
INFLUENCES PARISIENNES

Retracer des périodes stylistiques précises dans l'art de Pellan n'est pas aisé, car son œuvre n'évolue pas de manière strictement linéaire. Des historien·nes de l'art ont ainsi affirmé qu'il était « impossible à cataloguer[1] » et « inclassable[2] ». Une chose est claire cependant : dans la trajectoire de Pellan, il y a un avant et un après Paris, où il a vécu de 1926 à 1940, une période qui transforme son art à jamais. Bien que son goût pour les couleurs marquées ainsi que les coups de pinceau prononcés et expressifs soit évident dans ses premières œuvres, comme *Le port de Québec*, 1922, celles-ci témoignent également de sa formation classique et de la tradition académique enseignée à l'École des beaux-arts de Québec. Comparées à son travail du début des années 1920, ses œuvres parisiennes sont remarquables pour la façon dont il manifeste son adhésion au modernisme européen.



Alfred Pellan, *Le port de Québec*, 1922, huile sur toile collée sur panneau de fibre de bois, 36,8 x 74,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Jamais Pellan ne nie l'impact de ses collègues artistes d'Europe. Des œuvres telles que *Bouche rieuse*, 1935, *Désir au clair de la lune*, 1937, *Vénus et le taureau*, v.1938, ou *La spirale*, 1939, font allusion aux croquis schématiques des artistes Joan Miró (1893-1983) et Paul Klee (1879-1940). Aux yeux de Pellan, Klee est « le peintre par excellence, celui pour qui la couleur, le dessin, la composition forment un tout indivis[3] ». Il admire aussi Max Ernst (1891-1976), qu'il qualifie de « grand pionnier[4] ».

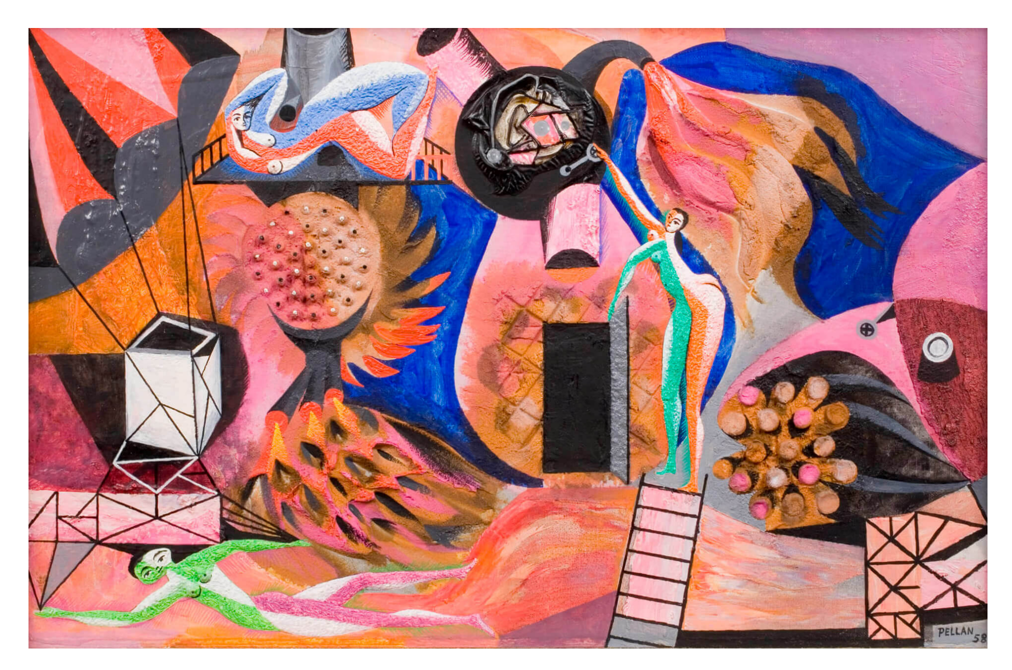



GAUCHE : Alfred Pellan, *Désir au clair de la lune*, 1937, huile sur toile, 161,8 x 97,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Alfred Pellan, *Vénus et le taureau*, v.1938, huile sur toile, 73,5 x 50 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Une autre influence marquante de Pellan est Fernand Léger (1881-1955), qu'il rencontre vers 1935 et qu'il considère comme « peut-être le plus grand peintre de notre temps[5] ». Le tableau de Pellan, *Magie de la chaussure*, 1947 – tiré d'un cadavre exquis selon l'historien de l'art Jean-René Ostiguy[6] –, rappelle les formes mécaniques et géométriques employées par Léger tout au long de sa carrière pour représenter l'humanité évoluant dans le monde. Des thèmes similaires apparaissent également dans les pièces ultérieures de Pellan, comme *Les mécaniciennes*, 1958.

Pellan est également attiré par des mouvements tels que le cubisme, le surréalisme et l'abstraction, mais aussi le fauvisme, qu'il admire pour la palette de couleurs intenses déployée par ses protagonistes[7]. Dans une entrevue de 1960, il admet avoir « tenté d'assimiler toutes les écoles, toutes les techniques[8] », mais ne se considère pas comme un artiste purement abstrait, cubiste ou surréaliste. Il ne cherche pas à devenir un « peintre engagé sous quelque étiquette ou bannière que ce soit[9] », et estime plutôt tous ces styles comme des moyens potentiels pour atteindre ses objectifs. En fait, lors d'une conversation avec le poète et écrivain André Breton (1896-1966), Pellan exprime son désir « de faire la synthèse de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme et du surréalisme[10] » en un tout cohérent.

Les efforts de Pellan pour combiner des éléments empruntés à divers artistes pour les explorer dans son œuvre le conduisent à une interprétation unique de ses sources. Les tableaux *Nature morte aux deux couteaux* ou *Le couteau à pain ondulé*, toutes deux de 1942, sont des natures mortes interprétées en des compositions expérimentales. S'il est indubitablement influencé par l'art européen, Pellan parvient à transformer ses inspirations en quelque chose de particulier et de spécifiquement *pellanien*, grâce à ses recherches personnelles et à sa vision singulière. Comme l'affirme plus tard une critique parue dans Le Nouvelliste, Pellan « passe d'un monde à l'autre et […] les rejette tous pour en inventer encore un tout neuf[11] ».



Alfred Pellan, *Les mécaniciennes*, 1958, huile, silice et polyfilla sur toile marouflée sur panneau, 27,9 x 43,2 cm, Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Nature morte aux deux couteaux*, 1942, huile sur carton, 101,7 x 76 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.
DROITE : Alfred Pellan, *Le couteau à pain ondulé*, 1942, huile sur toile, 91,5 x 63,5 cm, The Hiram Walker Group, Windsor.

EXPÉRIENCES AVEC LE SURRÉALISME ET LE CUBISME

En 1942, l'écrivain surréaliste André Breton (1896-1966) déclare : « Toutes les lampes intérieures au pouvoir de mon ami Pellan[12]. » Parmi les mouvements que Pellan explore dans son art, le surréalisme se distingue. « J'[en] ai toujours été épris, déclare l'artiste en 1967, et je le suis encore, et je pense que je serai toujours surréaliste, parce que je trouve que le surréalisme, c'est un apport d'une très grande poésie[13]. » Malgré tout, il ne devient jamais membre officiel du groupe; bien qu'il prenne part à certaines réunions dans les cafés, il est « témoin de tout cela de l'extérieur, sans y participer[14] ».

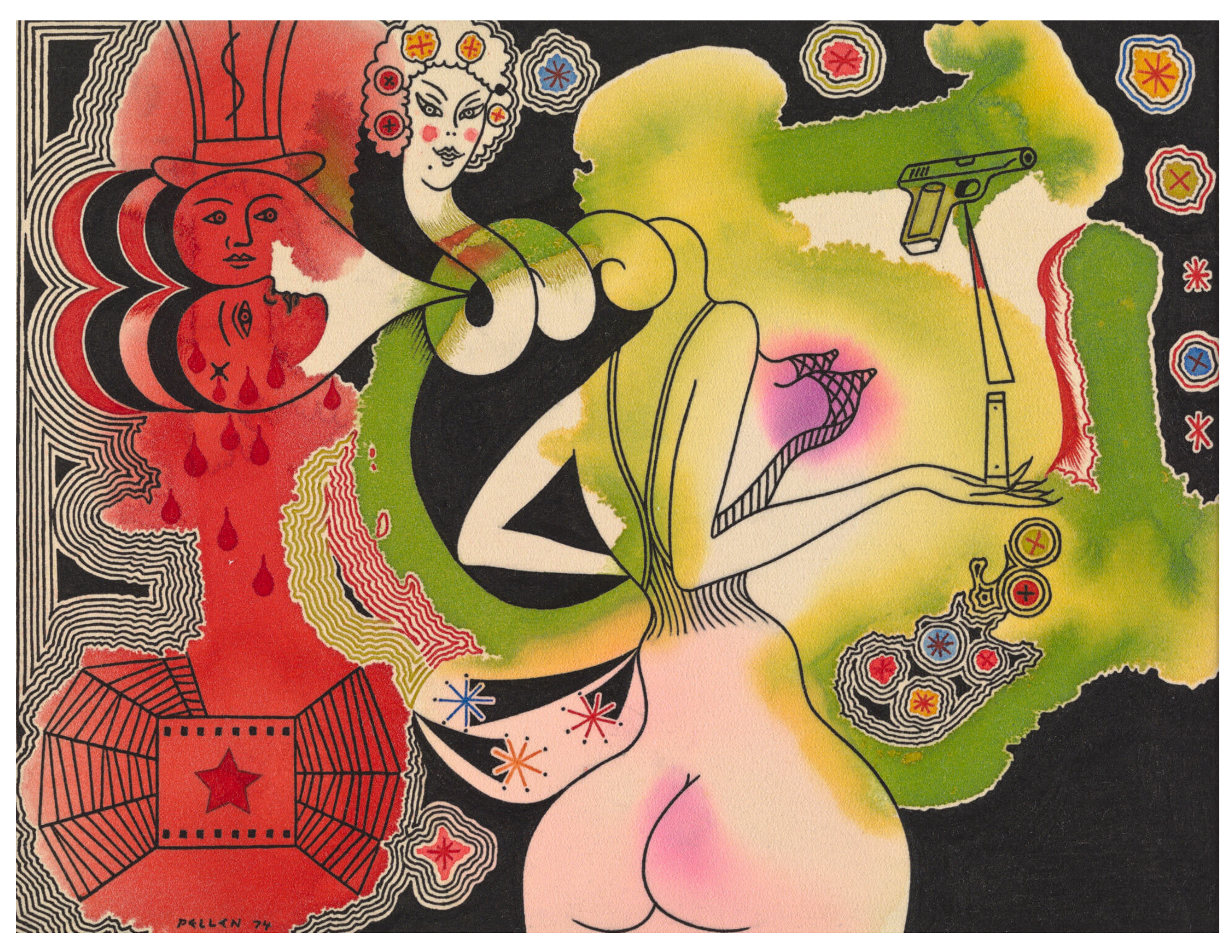
Pellan fait fréquemment référence aux sujets et aux symboles surréalistes, tels que les mystères de l'inconscient et les visions oniriques, en témoignent les œuvres *Calme obscur*, 1944-1947, et *Croissant de lune*, 1960. Il adopte également certaines des techniques employées par les membres du mouvement : avec quelques élèves, il crée des cadavres exquis – une méthode d'assemblage collectif de mots ou d'images –, juxtapose des objets incongrus dans ses compositions et expérimente avec l'automatisme, ou la création détachée de la pensée consciente[15]. Parfois, il agence des éléments graphiques disparates pour créer des combinaisons inopportunes, ou il perturbe, voire rompt, l'espace pictural pour réaliser des œuvres qui peuvent sembler ambiguës et contradictoires. Pellan explore également la composition de formes biomorphiques et de créatures hybrides – telles que les références visuelles à la faune et à la flore dans des tableaux comme *Floraison*, v.1950, et *Les carnivores*, 1966.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Croissant de lune*, 1960, huile et encre de Chine sur papier collé sur contreplaqué, 29,5 x 21,5 cm, Musée d'art de Joliette. DROITE : Alfred Pellan, *Floraison*, v.1950, huile sur toile, 180,3 x 146,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Pellan contribue au surréalisme par son flair unique[16]. Par exemple, pour détacher le mouvement de toute tendance « morbide[17] », il y infuse son traitement inédit de la couleur, ce que révèlent des œuvres comme *L'amour fou (Hommage à André Breton)*, 1954, *Hollywood*, 1974, et *Mutons…*, 1974. Contrairement aux tons sombres et à la distinction nette entre les espace d'ombre et de lumière dans les peintures du célèbre surréaliste Salvador Dalí (1904-1989), les couleurs de Pellan semblent vibrer et créer une énergie qui transcende le confinement des lignes essayant de les contenir[18].



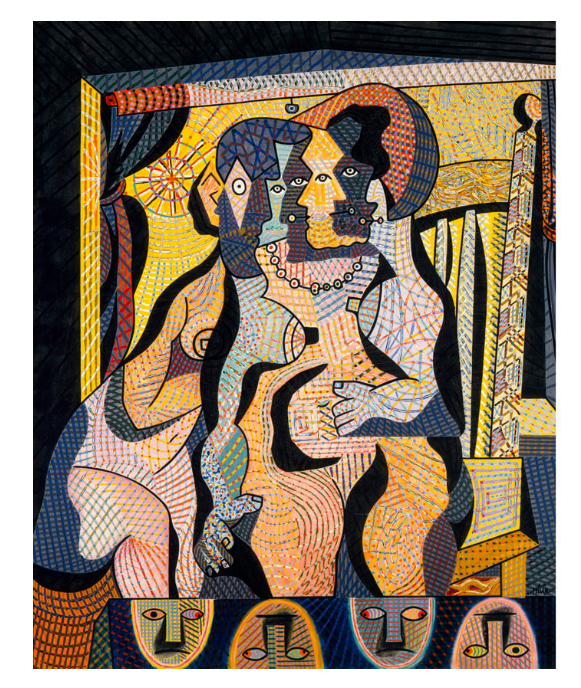
Alfred Pellan, *Hollywood*, 1974, encre de couleur et encre de Chine sur papier velours, 25,4 x 33,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Le surréalisme a un impact important sur l'art et la culture canadienne-française : en 1943, le peintre Fernand Leduc (1916-2014) déclare que seul ce mouvement « port[e] en lui une réserve de puissance collective suffisante pour rallier toutes les énergies généreuses et les orienter dans le sens du plein épanouissement de la vie[19] ». Selon l'historienne de l'art Natalie Luckyj, les artistes du Canada français étaient dans une position éloignée et isolée par rapport à leurs homologues de l'Europe[20]. Cependant, l'exploration des techniques et du vocabulaire surréalistes que Pellan mène sa vie durant démontre une connexion plus engagée dans le mouvement. C'est d'ailleurs grâce à lui si le surréalisme se répand au Québec[21] : le premier contact direct de la province avec le mouvement est établi par le truchement de son œuvre poétique et profondément libre[22]. Plus important encore, Pellan a partagé sa version du surréalisme avec une génération d'artistes plus jeunes, notamment Mimi Parent (1924-2005) et son mari, Jean Benoît (1922-2010), qui ont assimilé son influence[23].

Pour Pellan, si son travail cubiste des années 1930 et du début des années 1940 n'est qu'une simple halte sur la voie vers le surréalisme, il joue avec les deux styles qu'il combine souvent, surtout dans la décennie 1940. Si ses images composites sont surréalistes, celle de deux têtes attachées à un seul cou apparaissant dans plusieurs peintures, dont *Conciliabule*, v.1945, dérive des

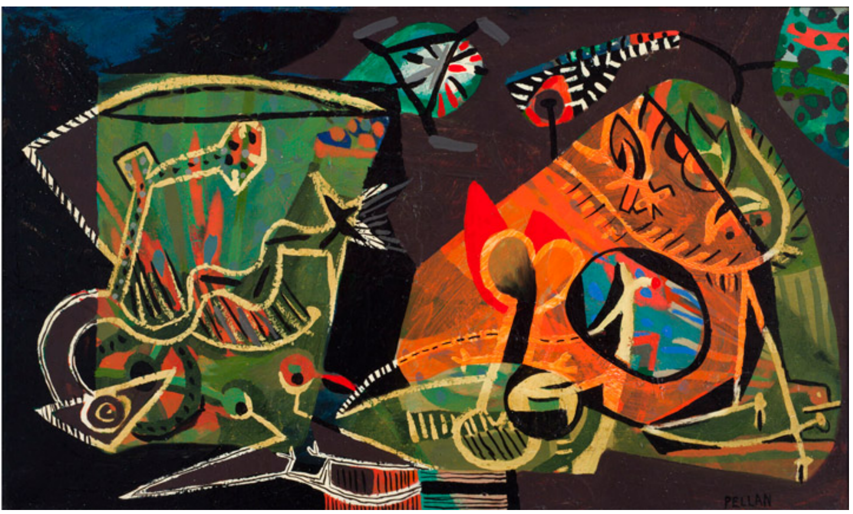
têtes cubistes de Pablo Picasso (1881-1973) qui condensent des vues de face et de profil.

Plus encore, les tableaux de Pellan, *Hommes-rugby*, v.1935, et *Sous-terre*, 1938, rappellent le surréalisme abstrait de Picasso, puisqu'ils semblent vibrer des « mêmes courbes énergiques et incorporer les mêmes zones de points ou de rayures[24] ». Cette intégration d'éléments cubistes est notable dès la fin des années 1930, lorsque les critiques d'art décrivent Pellan comme un « disciple de Picasso[25] », voire le « Picasso québécois[26] », soulignant ainsi l'impact du peintre espagnol sur son œuvre, tout en faisant valoir l'interprétation personnelle de Pellan[27].



GAUCHE : Alfred Pellan, *Conciliabule*, v.1945, huile sur toile, 208 x 167,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Pablo Picasso, *Tête*, 1926, huile sur toile, 21,6 x 14 cm, The Cleveland Museum of Art.

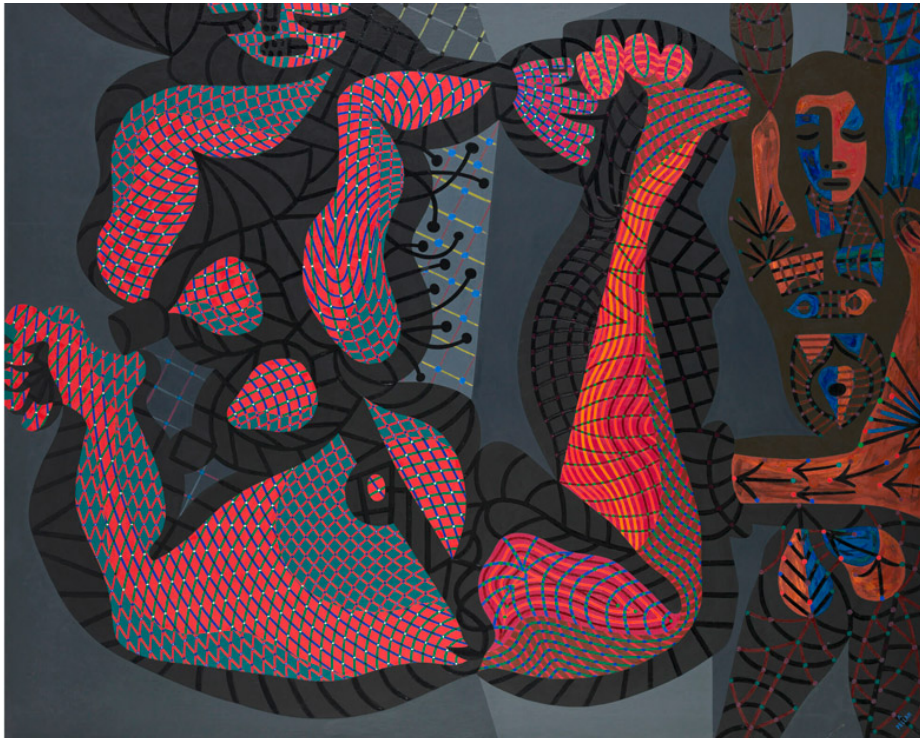
Bien que Pellan connaisse l'œuvre de Picasso avant son séjour parisien – un livre sur le peintre espagnol écrit par le critique d'art français et fervent admirateur du cubisme, Maurice Raynal, figurait dans sa bibliothèque personnelle –, ce n'est que lors de sa visite de la rétrospective consacrée à Picasso à la galerie Georges Petit de Paris, en 1937, qu'il prend pleinement conscience du potentiel de la perspective raccourcie et de la décomposition formelle.



GAUCHE : Alfred Pellan, *Hommes-rugby*, v.1935, huile sur toile, 54,2 x 64,2 cm, collection C.P.C., Montréal. DROITE : Alfred Pellan, *Sous-terre*, 1938, huile sur toile, 33 x 35 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

Il rencontre également l'artiste à cette occasion. « Il a simplement cogné à ma porte, raconte Picasso, s'est présenté, puis nous avons parlé de peinture. Je l'ai écouté avec un grand intérêt. […] Pellan a demandé à voir mes plus récentes œuvres et je les lui ai montrées[28]. » Pellan confiera que ces conversations remarquablement stimulantes l'ont orienté dans la bonne direction[29]. Grâce à son approche du cubisme, Picasso avait trouvé le moyen de remettre en question les valeurs académiques et l'attitude conservatrice qui soutenaient

encore l'idéologie de la représentation. Aux yeux de Pellan, le « cubisme a rajeuni toute la peinture moderne et a effectué un grand ménage[30] ».

Les techniques et l'imagerie cubistes sont aussi importantes pour l'œuvre de Pellan que le surréalisme. Par exemple, le critique d'art Jerrold Morris attire l'attention sur la conception d'un « espace sans profondeur[31] » dans la peinture de Pellan, ce qui constitue un héritage du cubisme. La déconstruction des formes et la perspective aplatie dans *Nature morte nº 22*, v.1930, et *Fruits au compotier*, v.1934, empruntent également beaucoup aux principes du mouvement. En outre, Pellan compose souvent ses images à l'aide de points de vue simultanés, comme dans *Homme et femme*, 1943-1947, où le processus de fragmentation de l'espace se traduit par la composition de plans géométriques aux couleurs contrastées, tandis que les corps des figures sont réduits à des formes bidimensionnelles.

GAUCHE : Alfred Pellan, *Nature morte nº 22*, v.1930, huile sur toile, 73 x 54 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Homme et femme*, 1943-1947, huile sur toile marouflée sur contreplaqué, 167 x 208 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Cependant, comme avec les surréalistes, Pellan ne deviendra jamais officiellement membre du groupe. S'il emprunte à Georges Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927) et Picasso – allant jusqu'à reprendre leurs sujets fétiches, comme les cartes à jouer, les bouteilles, les instruments de musique, et les costumes d'arlequin –, sa réticence à s'engager pleinement dans le cubisme pur est manifeste dans son travail.

APPROCHES DU DESSIN ET DE LA LIGNE

Véritable « dessinateur-né[32] », Pellan fonde la plupart de ses compositions, aussi fantastiques et spectaculaires soient-elles, sur le « roc solide qu'est la ligne[33] ». Sa main forte et assurée compose les plages de couleurs vibrantes et élabore les moindres détails dans un foisonnement de formes, comme on peut le voir, par exemple, en comparant le tableau *Citrons ultra-violets*, 1947, et un dessin qui lui est associé, *Calque de Citrons ultra-violets*, v.1947. Ses croquis –

qu'ils n'existent qu'en dessin ou qu'ils soient transformés en toiles – sont aussi reconnaissables et typiquement pellaniens que ses schémas de couleurs. Comme l'observe l'auteur Claude Jasmin en 1963, « son dessin fou, compliqué, baroque souvent, c'est lui, tout lui[34] ». En fait, depuis toujours, Pellan considère le dessin comme un élément essentiel de son art, puisqu'il constitue également la base fondamentale de toute peinture[35]. Cela explique pourquoi il est d'abord attiré par le groupe parisien Forces nouvelles, avant de rejeter leurs vues traditionalistes en faveur des dispositions plus radicales exprimées par le cubisme et le surréalisme.



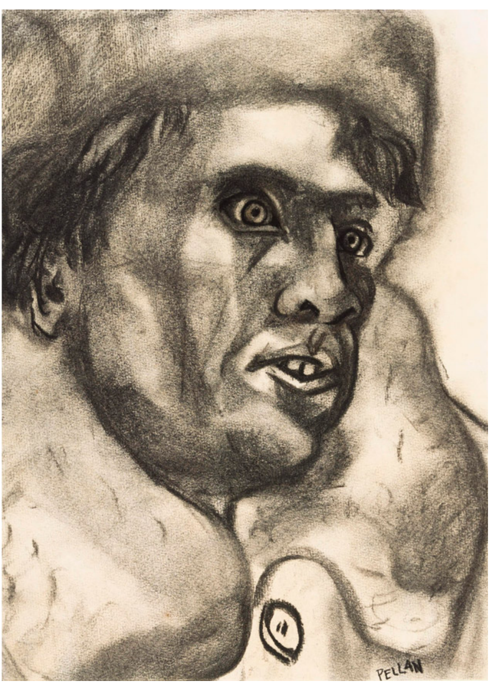


GAUCHE : Alfred Pellan, *Calque de Citrons ultra-violets*, v.1947, mine de plomb sur papier calque, 22,5 x 19 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Citrons ultra-violets*, 1947, huile, feuille d'or et peinture fluorescente sur toile, 208 x 167,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

L'historienne de l'art Reesa Greenberg a identifié cinq périodes différentes dans la production dessinée de Pellan : la première englobe son parcours à l'École des beaux-arts de Québec (1921-1926); la deuxième, son séjour à Paris (1926-1940); la troisième, les années 1940 à 1944; la quatrième, de 1944 à 1952; et la dernière prenant place après 1952[36]. Malheureusement, seuls quatre croquis ont été conservés de sa première période, tous caractéristiques de sa formation académique. Les dessins que Pellan a réalisés jusqu'au milieu de l'année 1944 reflètent cette approche classique, même s'il commence alors à s'ouvrir peu à peu aux nouvelles tendances découvertes à Paris[37].

Dans les années 1930, si Pellan tend à simplifier ses sujets, il prend encore le temps de tracer des formes précises. Il accorde également une attention particulière aux effets d'ombre et de lumière, au volume et à la ligne[38], comme dans *Autoportrait*, 1934; *Portrait de femme*, v.1930; ou *Jeune homme*, 1931-1934. *Fillette de Charlevoix*, 1941, et *Femme à la causeuse*, 1930-1935, sont des dessins aux traits délicats, tandis que *Tête de jeune fille*, 1935, *Le bûcheron*, 1935-1940, et *Tête de jeune fille nº 126*, 1935-1939, sont des études très travaillées dans lesquelles Pellan expérimente l'encre et le fusain. Ces dessins sont pourtant plus personnels que ses

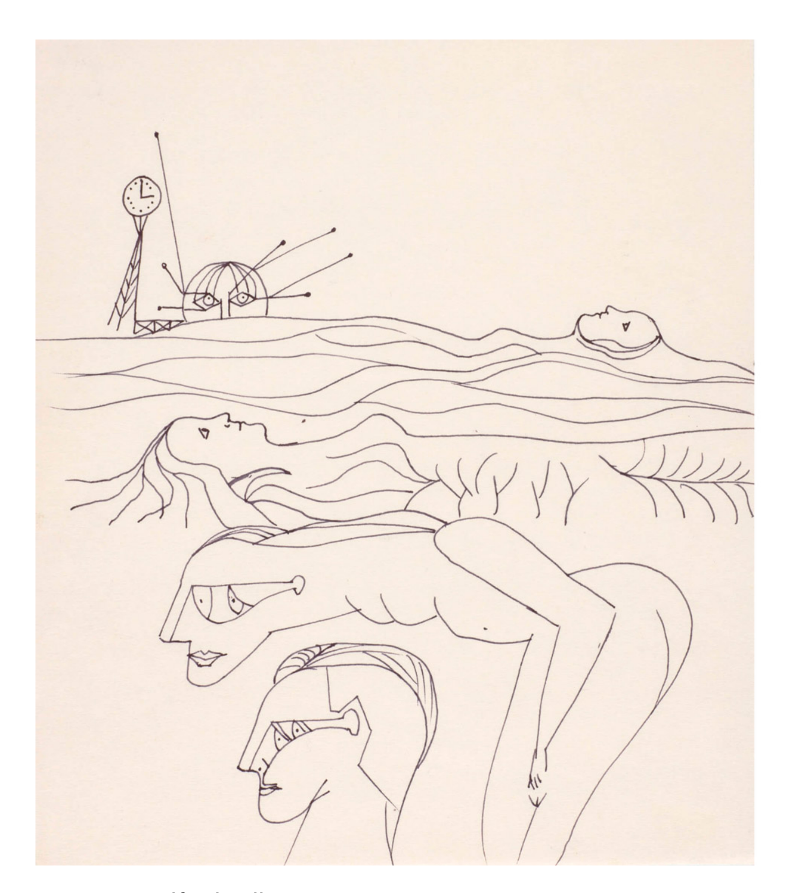


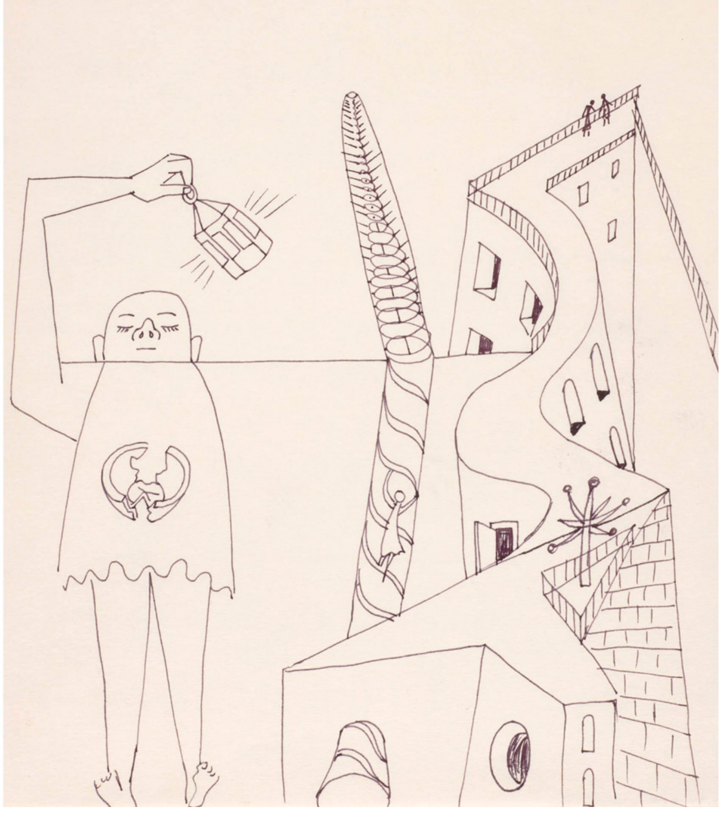


GAUCHE : Alfred Pellan, *Jeune homme*, 1931-1934, encre et fusain sur papier, 44,3 x 29,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Le bûcheron*, 1935-1940, encre et fusain sur papier, 44,3 x 29,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

études académiques des années 1920, puisqu'il en vient à privilégier un style graphique résumé à quelques lignes précises, ou à un « simple tracé à la plume[,] la synthétisation [étant] poussée à l'extrême[39] ». *Femme*, v.1945, est un parfait exemple de cette approche : Pellan crée un portrait étonnant, façonnant le corps et le visage du sujet à partir de quelques lignes et taches sombres de fusain. Si l'essentiel de la technique de l'artiste laisse transparaître sa formation classique, les ombres géométriques révèlent son allégeance manifeste à l'art moderne – et ici, au cubisme.

Au milieu des années 1940, Pellan abandonne presque entièrement les sujets traditionnels. Il s'appuie de plus en plus sur un vocabulaire composé d'images doubles et hybrides, des symboles qui évoquent l'amour, le rêve et la métamorphose ainsi que la poésie surréaliste. Ces dessins dépeignent un monde étrange où des objets chargés d'émotivité suscitent parfois, chez la personne qui regarde, un sentiment d'inconfort, de malaise ou d'angoisse[40]; les corps déformés et les espaces vertigineux qui composent *Femmes paysage*, v.1945-1975, et *Personnage avec édifice labyrintesque*, v.1945-1975, provoquent un tel sentiment.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Femmes paysage*, v.1945-1975, encre sur papier, 20,5 x 17,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Personnage avec édifice labyrintesque*, v.1945-1975, encre sur papier, 20,5 x 17,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Comparés aux esquisses qu'il réalise dans les années 1930, les dessins subséquents de Pellan « emploient des compositions all-over, des contrastes marqués de noir et de blanc ainsi que des motifs non descriptifs, qui donnent tous une impression d'énergie et de mouvement[41] ». Ses lignes uniques – déjà « pures, vibrantes, solitaires, nues, simples, énergiques[42] » – se fragmentent. De plus, il n'hésite pas à peindre ses dessins, une pratique qui, selon Greenberg, transforme drastiquement le processus de travail de l'artiste[43]. Les dessins que Pellan produit à partir des années 1950 deviennent encore plus diversifiés. Ceux

faits à l'encre, par exemple, « traduisent un intérêt croissant pour les techniques de calligraphie et les compositions de l'art [autochtone][44] ».

APPROCHES DE LA COULEUR

La personnalité créative de Pellan est ancrée dans sa fascination pour la couleur intense et lumineuse. Son univers chromatique est distinctif, « hautement émotif et brillant, parfois jusqu'à la brutalité[45] ». Sa palette, qu'on pourrait qualifier de « rudimentaire[46] » et parfois même de « violente[47] », donne vie à ses tableaux[48]. Dans des œuvres antérieures, telles *Pensée de boules*, v.1936, *Femme d'une pomme*, 1943, ou *Floraison*, 1944, des lignes précises organisent ses compositions complexes. Cependant, avec le temps, Pellan simplifie ses dessins, accordant plus d'attention et une plus grande primauté à son expérimentation avec la couleur. Ce changement affecte profondément sa nouvelle production : la couleur peut unifier une composition ou s'imposer en zones de contraste saisissantes, tout en créant un certain rythme qui imprègne ses peintures et illustrations de mouvement. Dans *Le buisson ardent*, 1966, par exemple, les nuances de rouge créent une cohésion dans la composition, traçant un chemin visuel que l'œil est invité à suivre.



Alfred Pellan, *Le buisson ardent*, 1966, huile sur toile, 29,8 x 51,4 cm, collection Firestone d'art canadien, Galerie d'art d'Ottawa.

Lors de l'événement phare *Exposition Pellan*, qui se tient à Québec et à Montréal en 1940, les excès colorés de Pellan stupéfient le public comme les critiques, qui qualifient notamment ses toiles de « fête de couleurs » dans lesquelles les « teintes les plus irréelles et les plus harmonieuses » se détachent et interagissent les unes avec les autres[49]. D'autres décrivent avec poésie l'étendue de sa palette, notant combien elle « chante la lumière sur les rythmes les plus invraisemblables, les plus étonnants », tandis que « le mystère de [la] couleur [...] nous émeut dans l'âme[50] ».





GAUCHE : Alfred Pellan, *Jeu de cinq*, 1968, encre de couleur et encre de Chine sur papier velours, 7,5 x 12,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Oniromancie*, 1972, sérigraphie, 98/100, 66 x 51 cm (papier); 46 x 40,2 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Lorsqu'on le questionne sur ses percées créatives, Pellan affirme : « Mes couleurs sont lumineuses sans être fluorescentes. Elles sont vibrantes. Parfois, sur une photographie, l'appareil photo crée un halo autour d'elles[51]. » En fait, l'artiste cherche à créer « une peinture "électrique", […] une peinture qui soit tellement vivante qu'elle apparaisse comme phosphorescente[52] ». Avec sa juxtaposition de tons audacieux, il obtient une certaine puissance devenue caractéristique de son style. Comme l'observe le critique Maurice Gagnon, la couleur de Pellan « brille, […] éclate, […] vibre et résonne avec intensité[53] ».

EXPLOITER TOUS LES MOYENS D'EXPRESSION

Dans une entrevue accordée à la journaliste Judith Jasmin en 1960, Pellan observe que les frontières entre la peinture, l'architecture, la sculpture et l'illustration s'amenuisent dans l'art contemporain, ce qu'il apprécie[54]. Ses recherches artistiques étant diversifiées, Pellan ne se limite pas à la peinture et au dessin, il essaie de toucher à tout[55]. Cette polyvalence n'a pas toujours été applaudie; des critiques ont remis en question la qualité de la production qui s'écartait de ce qui était considéré comme pellanien[56]. Cependant, si son œuvre est unique, c'est précisément parce qu'il exploite une multitude de moyens d'expression différents.

En plus de ses peintures, Pellan produit des illustrations : certaines sont la synthèse d'une idée, simplifiée à l'extrême[57], tandis que d'autres consistent en des dessins et motifs très élaborés, visant à illustrer les manuscrits de poètes comme Alain Grandbois (*Les îles de la nuit*, 1944), Éloi de Grandmont (*Le voyage d'Arlequin*, 1946) ou Claude Péloquin (*Pellan, Pellan*, 1976; *Le cirque sacré*, 1981). Les vers de ces poètes sont souvent imprégnés du même esprit surréaliste que les peintures de Pellan. En fait, les images fantastiques peuplant les mondes oniriques de son œuvre graphique sont largement redevables à la poésie québécoise surréaliste.

Au-delà de ces aspects de son œuvre, Pellan a créé des costumes et des décors de scène inoubliables pour les productions théâtrales *Madeleine et Pierre* (1945) ainsi que *Le soir des rois* (1946) et *La nuit des rois* (1968). Rompant avec la tradition naturaliste qui identifie clairement l'espace et le temps dans lesquels une œuvre prend place, ces collaborations ont donné vie à des univers aux accents cubistes et surréalistes dans lesquels Pellan mélange différents styles architecturaux, jeux de perspectives, motifs géométriques et espaces déconstruits. Dans son processus créatif, Pellan mène une analyse psychologique des personnages pour créer ses costumes. Cette approche met non seulement en lumière son talent de peintre, mais aussi la « sensibilité dramaturgique[58] » nécessaire pour créer ce curieux métissage entre texte théâtral et image.





GAUCHE : Alfred Pellan, « Alors nous vivions aux remparts des villes endormies », illustration pour *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois, 1944, encre et lavis sur carton collé sur carton, 35,5 x 28 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
DROITE : Alfred Pellan, « Ta forme monte comme la blessure du sang », illustration pour *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois, 1944, aquarelle, encre de Chine et vernis sur carton collé sur carton, 36,7 x 29,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



Alfred Pellan, *La Rue,* du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971, sérigraphie, 8/10, 65,8 x 101,6 cm (papier); 25,5 x 63,7 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Pellan produit également un grand nombre de murales pour des résidences privées et des entreprises, de même que pour l'espace public, notamment *Sans titre (Canada Ouest)* et *Sans titre (Canada Est)*, 1942-1943. Cette pratique présente certaines qualités qui la distinguent des autres langages de l'art. Pour Pellan, leur caractère public est d'un grand intérêt, car « l'architecture moderne […] se prête énormément à la décoration murale, parce qu'elle est plutôt froide[59] » et neutre. Ces surfaces demandent un art décoratif de grande

envergure qui cherche à embellir le site[60]. Une étude pour un projet de vitrail de 1960 montre la grande qualité du détail, de la réflexion et de l'inventivité du travail décoratif de Pellan.

Entre 1968 et 1980, Pellan réalise environ soixante-quinze estampes. Il expérimente de plus en plus avec les imprimés de grands formats qui amplifient le caractère graphique et bidimensionnel de ses premières peintures[61]. Cherchant à mettre en valeur la couleur dans ses œuvres, il simplifie et réorganise souvent les formes, comme on peut le voir dans *Voltige d'automne – A*, 1973[62].



Alfred Pellan, *Voltige d'automne – A*, 1973, encre de couleur et encre de Chine sur papier velours, 25,4 x 33,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Pellan crée aussi de nombreux objets inusités. Ainsi, ses *Satellites*, 1979 – un ensemble de sculptures mobiles conçues pour être suspendues – renvoient à l'art de l'assemblage, chaque pièce étant composée d'articles hétéroclites collés ensemble à l'aide d'une peinture aluminium en aérosol au fini argenté. Un tuyau d'aspirateur, un bouchon d'évier, des coquillages, une banane en plastique et des poignées de porte comptent parmi les trouvailles qui ont servi à la fabrication de ces étranges créations. Le *Mini-bestiaire*, 1971-1975, une collection de créatures fantastiques qui habitent également les tableaux de Pellan, est composé de petites pierres peintes sur lesquelles l'artiste a greffé des pattes, des cornes et des queues en coton-tige, en plâtre ou en bois. Principalement issues de l'imagination de l'artiste, ces petites bêtes sont recouvertes de couleurs vives et décorées de motifs fantaisistes qui portent indéniablement la marque stylistique de leur créateur. Enfin, sa série d'objets-souliers ludiques, réalisée en 1974, reprend les théories surréalistes du poème-objet – fusion matérielle et poétique, la technique vise à recréer des images dignes de rêves – et du merveilleux, une façon de voir le monde qui imprègne le quotidien de magie.




GAUCHE : Alfred Pellan, *Satellites*, 1979, peinture aluminium sur objets trouvés, 21,5 x 14,6 x 13,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Alfred Pellan, *Satellites*, 1979, peinture aluminium sur objets trouvés, 29,2 x 18,4 x 18,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

En se tournant vers d'autres moyens d'expression, Pellan nourrit sa créativité. C'est en travaillant plusieurs langages qu'il explore des façons inédites de créer et expérimente différents styles. Un nouveau genre ou format impose certaines contraintes et en élimine d'autres, poussant Pellan à penser de manière latérale et à prendre des risques. Ce faisant, l'artiste établit des liens d'une œuvre ou même d'un moyen d'expression à l'autre. Il explore le potentiel d'un même sujet à être représenté de plusieurs façons, revisitant ses peintures antérieures pour y puiser de l'inspiration pour des projets graphiques ultérieurs ou concevant des pièces complémentaires qui mettent à profit des compétences nouvelles.



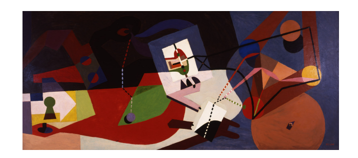
Alfred Pellan, *À la femme allongée*, 1982, eau-forte et aquatinte, 4/8, 56,8 x 76,3 cm (papier); 45 x 63,7 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



On trouve les œuvres d’Alfred Pellan au sein de collections publiques et privées, au Canada et à l’international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.

ART WINDSOR-ESSEX

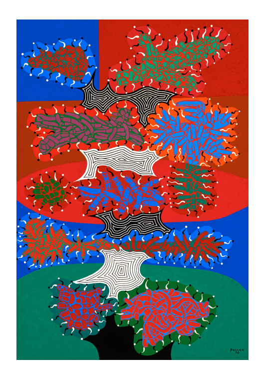
401, promenade Riverside Ouest
Windsor (Ontario) Canada
519-977-0013
www.artwindsoressex.ca



Alfred Pellan, *Peintre au paysage*, v.1935
Huile sur toile
79 x 180 cm

BANQUE D'ART DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

921, boulevard Saint-Laurent
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-263-5588, poste 4479
www.banquedart.ca



Alfred Pellan, *Baroquerie*, 1970
Huile sur toile
91,5 x 63,5 cm

CENTRE POMPIDOU

Place Georges-Pompidou
Paris, France
+33 (0)1 44 78 12 33
www.centrepompidou.fr



Alfred Pellan, *Nature morte à la lampe*, 1932
Huile sur toile
65 x 80,5 cm



Alfred Pellan, *La chouette*, 1954
Huile, sable et matériaux divers sur toile
208 x 166,5 cm

DAVIS MUSEUM AT WELLESLEY COLLEGE

106 Central Street
Wellesley (Massachusetts) États-Unis
781-283-2051
www.wellesley.edu/davismuseum



Alfred Pellan, *Instruments de musique – A*, 1933
Huile sur toile
132 x 195,5 cm

GALERIE D'ART D'OTTAWA

50, pont Mackenzie King
Ottawa (Ontario) Canada
613-233-8699
www.oaggao.ca



Alfred Pellan, *Le buisson ardent*, 1966
Huile sur toile
29,8 x 51,4 cm

GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ DALHOUSIE

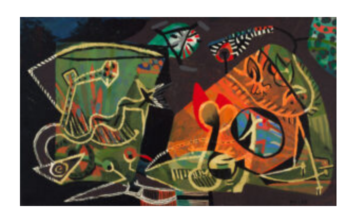
6101, avenue University
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-494-2403
www.artgallery.dal.ca



Alfred Pellan, *Les carnivores*, 1966
Huile sur bois
70,8 x 51,2 cm

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-847-6226
www.macm.org



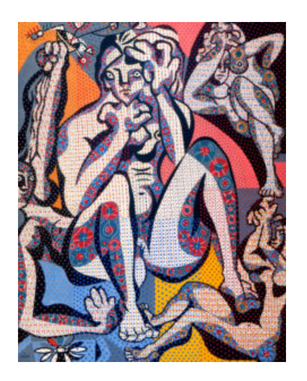
Alfred Pellan, *Sous-terre*, 1938
Huile sur toile
33 x 35 cm



Alfred Pellan, *Mascarade*, v.1939-1942
Huile sur toile
130,5 x 162,2 cm



Alfred Pellan, *Nature morte aux deux couteaux*, 1942
Huile sur carton
101,7 x 76 cm



Alfred Pellan, *Quatre femmes*, 1944-1947
Huile sur toile
208,4 × 167,8 cm



Alfred Pellan, *Mutons…*, 1974
Sérigraphie, 4/6
111,8 x 81,2 cm

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

145, rue du Père-Wilfrid-Corbeil
Joliette (Québec) Canada
450-756-0311
www.museejoliette.org



Alfred Pellan, *Croissant de lune*, 1960
Huile et encre de Chine sur papier collé sur contreplaqué
29,5 x 21,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

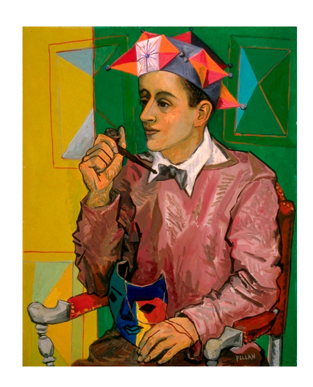
380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
www.beaux-arts.ca



Alfred Pellan, *Coin du vieux Québec*, 1922
Huile sur toile montée sur carton
62,8 x 58,4 cm



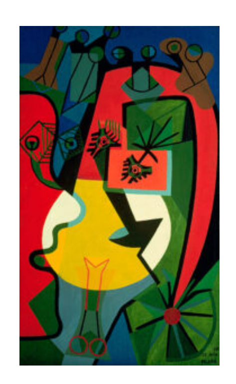
Alfred Pellan, *Jeune fille aux anémones*, v.1932
Huile sur toile
116 x 88,8 cm



Alfred Pellan, *Jeune comédien*, v.1935/après 1948
Huile sur toile
100 x 80,9 cm



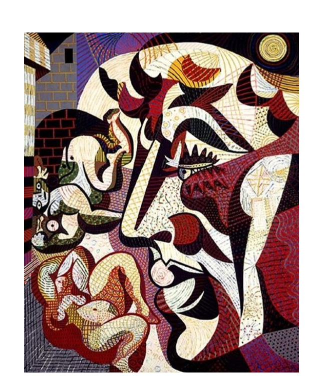
Alfred Pellan, *Bouche rieuse*, 1935
Huile sur jute
55,1 x 46 cm



Alfred Pellan, *Désir au clair de la lune*, 1937
Huile sur toile
161,8 x 97,1 cm



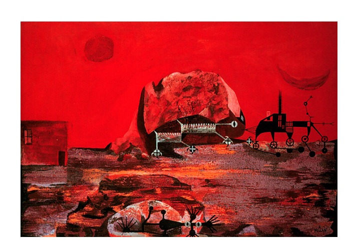
Alfred Pellan, *Fillette à la robe bleue*, 1941
Huile sur toile
58,7 x 43,2 cm



Alfred Pellan, *Sur la plage*, 1945
Huile sur toile
207,7 x 167,6 cm



Alfred Pellan, *Floraison*, v.1950
Huile sur toile
180,3 x 146,1 cm



Alfred Pellan, *L'affût*, 1956
Huile sur toile
88,8 x 130,2 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
416-979-6648
www.ago.ca



Alfred Pellan, *Femme d'une pomme*, 1943
Huile sur toile
161 x 129,7 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
www.mbam.qc.ca



Alfred Pellan, *L'amour fou (Hommage à André Breton)*, 1954
Huile sur toile
115,5 x 80 cm



Alfred Pellan, *Jardin rouge*, 1958
Huile, silice et pâte à modeler sur toile
104,5 x 187 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE VANCOUVER

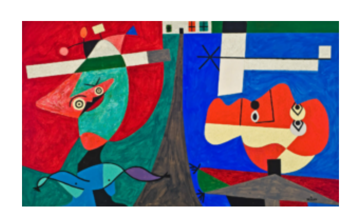
750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4700
www.vanartgallery.bc.ca



Alfred Pellan, *Jardin mécanique*, 1965
Acrylique, plâtre et gouache sur contreplaqué
122 x 121,8 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE WINNIPEG

300, boulevard Memorial
Winnipeg (Manitoba) Canada
204-786-6641
www.wag.ca



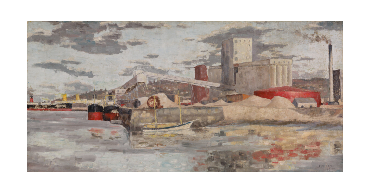
Alfred Pellan, *Le petit avion*, 1945
Huile et sable sur toile
91,5 x 155,3 cm

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

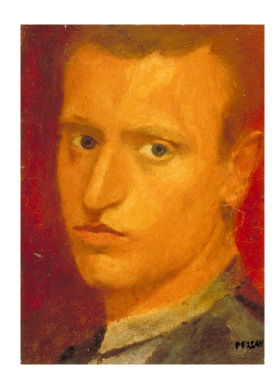
179, Grande Allée Ouest
Québec (Québec) Canada
418-643-2150
www.mnbaq.org



Alfred Pellan, *Les fraises*, 1920
Huile sur carton collé sur contreplaqué
33 x 43 cm



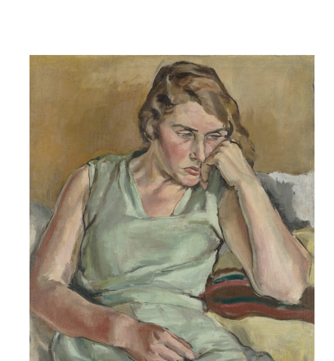
Alfred Pellan, *Le port de Québec*, 1922
Huile sur toile collée sur panneau de fibre de bois
36,8 x 74,2 cm



Alfred Pellan, *Autoportrait*, 1928
Huile sur carton
30,5 x 23,3 cm



Alfred Pellan, Nature morte nº 22, v.1930
Huile sur toile
73 x 54 cm



Alfred Pellan, *Portrait de femme*, v.1930
Huile sur toile
55,5 x 45,6 cm



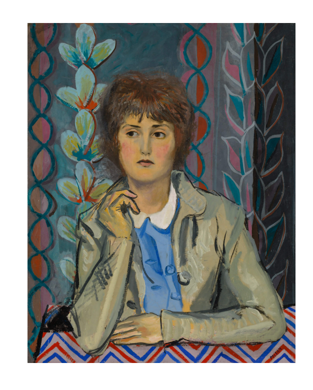
Alfred Pellan, *Jeune homme*, 1931-1934
Encre et fusain sur papier
44,3 x 29,2 cm



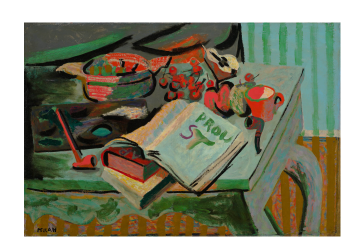
Alfred Pellan, *De la tête aux pieds, Monsavon, savon crème*, 1933
Gouache sur panneau de fibre de bois
120 x 79,8 cm



Alfred Pellan, *Fruits au compotier*, v.1934
Huile sur contreplaqué
80 x 119,8 cm



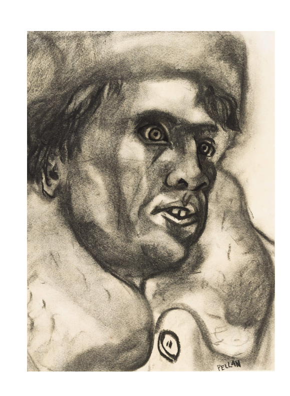
Alfred Pellan, *Jeune fille au col blanc*, v.1934
Huile sur toile
91,7 x 73,2 cm



Alfred Pellan, *La table verte*, v.1934
Huile sur toile
54,3 x 81 cm



Alfred Pellan, *Les tulipes*, 1934-1935
Huile sur toile
55 x 46,2 cm



Alfred Pellan, *Le bûcheron*, 1935-1940
Encre et fusain sur papier
44,3 x 29,2 cm



Alfred Pellan, *Vénus et le taureau*, v.1938
Huile sur toile
73,5 x 50 cm



Alfred Pellan, *La spirale*, 1939
Huile sur toile
73 x 54 cm



Alfred Pellan, *Fleurs et dominos*, v.1940
Huile sur toile
116 x 89,4 cm



Alfred Pellan, *Étude de flacon de parfum pour la maison Revillon, Paris*, avant 1940
Fusain sur papier calque collé sur papier
23,4 x 20,6 cm; 31,1 x 23,4 cm (support secondaire)



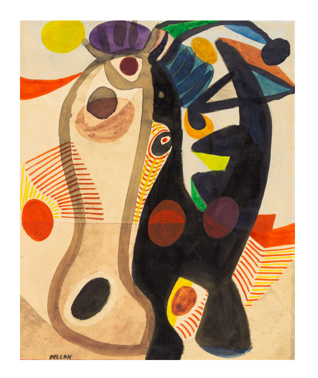
Alfred Pellan, *La pariade*, 1940-1945
Huile et encre de Chine sur papier collé sur contreplaqué
19,7 x 34,6 cm



Alfred Pellan, *Cordée de bois*, 1941
Huile sur toile
43,5 x 58,7 cm



Alfred Pellan, *Enfants de la Grande-Pointe, Charlevoix*, 1941
Huile sur toile
43,5 x 59 cm



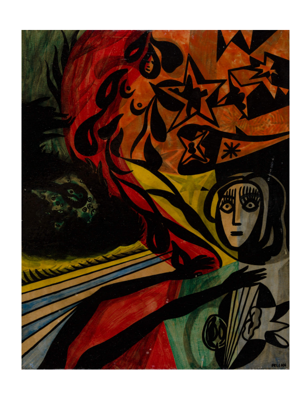
Alfred Pellan, *Sans titre*, 1942
Encre de Chine sur papier
25,6 x 20,9 cm



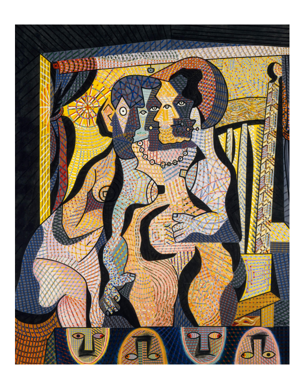
Alfred Pellan, *Homme et femme*, 1943-1947
Huile sur toile marouflée sur contreplaqué
167 x 208 cm



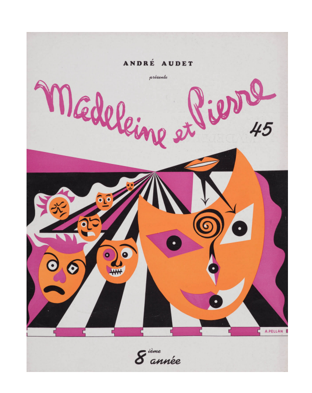
Alfred Pellan, « Alors nous vivions aux remparts des villes endormies », illustration pour *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois, 1944
Encre et lavis sur carton collé sur carton
35,5 x 28 cm



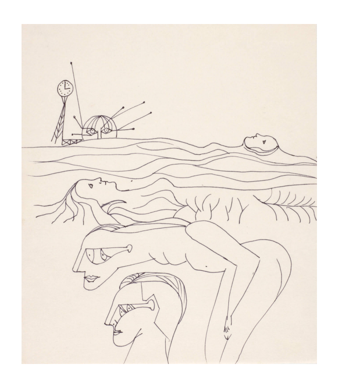
Alfred Pellan, « Ta forme monte comme la blessure du sang », illustration pour *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois, 1944
Aquarelle, encre de Chine et vernis sur carton collé sur carton
36,7 x 29,3 cm



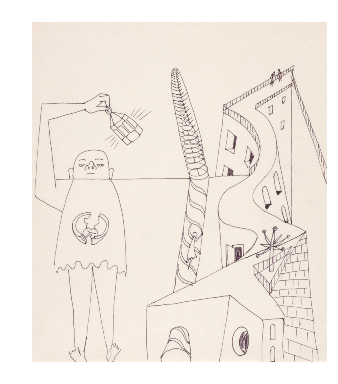
Alfred Pellan, *Conciliabule*, v.1945
Huile sur toile
208 x 167,5 cm



Alfred Pellan, couverture du programme de la pièce *Madeleine et Pierre*, 1945
Impression typographique couleur sur papier
28 x 21,6 cm



Alfred Pellan, *Femmes paysage*, v.1945-1975
Encre sur papier
20,5 x 17,8 cm



Alfred Pellan, *Personnage avec édifice labyrintesque*, v.1945-1975
Encre sur papier
20,5 x 17,8 cm



Alfred Pellan, *Le comédien*, couverture du programme de la pièce *Le soir des rois*, 1946
Impression typographique en noir et en gris sur papier
29,1 x 46 cm



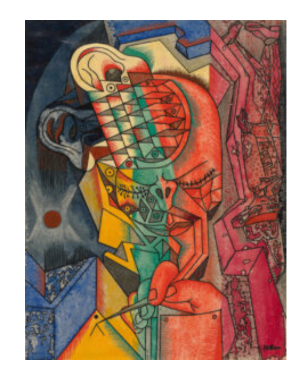
Alfred Pellan, *Les mannequins*, v. 1946
Encre noire et crayon de couleur sur papier collé sur carton
17,7 x 20,5 cm



Alfred Pellan, *Calque de Citrons ultra-violets*, v.1947
Mine de plomb sur papier calque
22,5 x 19 cm



Alfred Pellan, *Citrons ultra-violets*, 1947
Huile, feuille d'or et peinture fluorescente sur toile
208 x 167,3 cm



Alfred Pellan, *L'homme A grave*, v.1948
Gouache et encre sur papier
29,8 x 22,8 cm



Alfred Pellan, *Prisme d'Yeux*, 1948
Encre, mine de plomb et aquarelle sur papier
12,4 x 20,2 cm



Alfred Pellan, *Jardin vert*, 1958
Huile et poudre de cellulose sur toile
104,6 x 186,3 cm



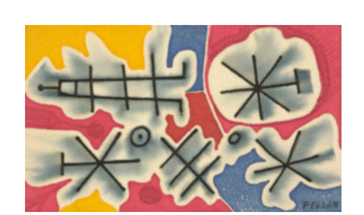
Alfred Pellan, *Et le soleil continue*, 1959 (première version de v.1938)
Huile, silice et tabac sur toile
40,6 x 55,8 cm



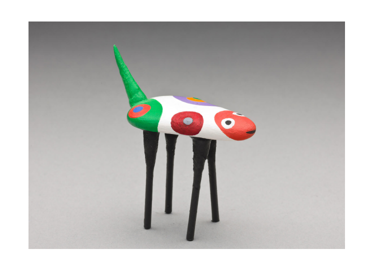
Alfred Pellan, *Étude pour Jardin mécanique*, 1965
Ciment dentaire
8,9 x 8,3 x 1,7 cm



Alfred Pellan, *Jardin d'Olivia*, 1968
Huile sur carton
19,5 x 38 cm



Alfred Pellan, *Jeu de cinq*, 1968
Encre de couleur et encre de Chine sur papier velours
7,5 x 12,5 cm



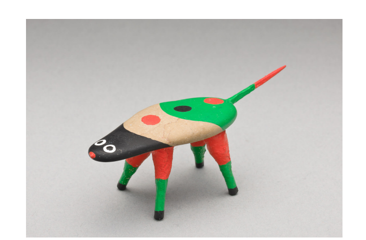
Alfred Pellan, *Mini-bestiaire nº 5*, v.1971
Pierre et bois peints
6,4 x 5,5 x 2,7 cm



Alfred Pellan, *Mini-bestiaire nº10*, v.1971
Pierre et bois peints
3,7 x 5,8 x 4,7 cm



Alfred Pellan, *Mini-bestiaire nº 22*, v.1971
Pierre et bois peints
6,3 x 12 x 7,2 cm



Alfred Pellan, *Mini-bestiaire nº 24*, v.1971
Pierre et bois peints
2,8 x 7 x 2,5 cm



Alfred Pellan, *Mini-bestiaire nº 31*, v.1971
Pierre et bois peints
6,8 x 9 x 5,7 cm



Alfred Pellan, *Olivia*, du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971
Sérigraphie, 10/100
65,8 x 50,6 cm



Alfred Pellan, *Sire André*, du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971
Sérigraphie, 10/100
65,8 x 50,6 cm



Alfred Pellan, *La Rue*, du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971
Sérigraphie, 8/10
65,8 x 101,6 cm (papier); 25,5 x 63,7 cm (image)



Alfred Pellan, *Viola*, du livre d'artiste *Sept Costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971
Sérigraphie, 10/100
65,8 x 50,7 cm



Alfred Pellan, *Oniromancie*, 1972
Sérigraphie, 98/100
66 x 51 cm (papier); 46 x 40,2 cm (image)



Alfred Pellan, *Pop Shop*, 1972
Sérigraphie, 48/100
66 x 51 cm (papier);
46,6 x 40 cm (image)



Alfred Pellan, *Façonnage*, 1973
Sérigraphie, 61/100
89 x 58,5 cm (papier),
56 x 48,5 cm (image)



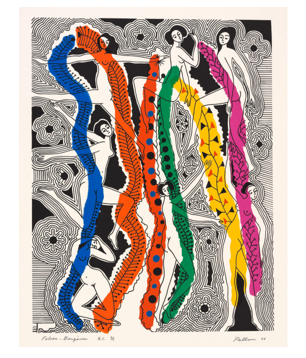
Alfred Pellan, *Voltige d'automne – A*, 1973
Encre de couleur et encre de Chine sur papier velours
25,4 x 33,2 cm



Alfred Pellan, *Bestiaire nº 3*, 1974
Huile et encre de Chine sur papier
26,3 x 37 cm



Alfred Pellan, *L'exhibitionniste*, 1974
Chaussure en cuir vernis, plâtre, contreplaqué, encre et peinture
15 x 32,5 x 15,4 cm



Alfred Pellan, *Folies-Bergère*, 1974
Sérigraphie, 2/5
66,3 x 51,1 cm (papier);
53,6 x 40,9 cm (image)



Alfred Pellan, *Hollywood*, 1974
Encre de couleur et encre de Chine sur papier velours
25,4 x 33,2 cm



Alfred Pellan, *Pince-fesse*, 1974
Chaussure en cuir, plâtre, métal, contreplaqué et peinture
81,8 x 29 x 15,3 cm



Alfred Pellan, *Pique-mégots*, 1974
Chaussure en cuir, plâtre, métal, papier, tabac, contreplaqué et peinture
11,2 x 35,5 x 15 cm



Alfred Pellan, *Pour masochiste*, 1974
Chaussure en cuir, plâtre, latex, métal, contreplaqué et peinture
16,1 x 46,7 x 15,2 cm



Alfred Pellan, *Veuve joyeuse*, 1974
Chaussure en cuir, plâtre, offset sur papier, contreplaqué et peinture
21,6 x 42,7 x 20,2 cm



Alfred Pellan, *Satellites*, 1979
Peinture aluminium sur objets trouvés
21,5 x 14,6 x 13,3 cm



Alfred Pellan, *Satellites*, 1979
Peinture aluminium sur objets trouvés
29,2 x 18,4 x 18,4 cm



Alfred Pellan, *À la femme allongée*, 1982
Eau-forte et aquatinte, 4/8
56,8 x 76,3 cm (papier); 45 x 63,7 cm (image)



Alfred Pellan, *Collage érotique*, s.d.
Crayon de couleur, mine de plomb et offset couleur découpé et collé sur carton
40,8 x 32,8 cm

PUMPHOUSE

23, rue Ontario
Kingston (Ontario) Canada
613-544-7867
www.kingstonpumphouse.ca



Alfred Pellan, *Végétaux marins*, 1964
Huile sur panneau
122,2 x 81,6 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Alfred Pellan, « Déclaration inaugurale », exposition rétrospective, Musée des beaux-arts du Canada, Musée des beaux-arts de Montréal, Musée de la province de Québec, Art Gallery of Toronto, 1960, Fonds Alfred Pellan, 131P-615/8, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal (ci-après, FAP, UQAM).

2. Marcel Séguin, « Alfred Pellan », *L'École canadienne*, nº 1 (septembre 1959), p. 5.

3. Alfred Pellan lors d'un entretien avec Juliette Cabana, *La Revue populaire*, novembre 1939, cité dans *Alfred Pellan*, Michel Martin et Sandra Grant Marchand, dir., Québec, Montréal, Musée du Québec/Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, 1993, p. 27.

4. Séguin, « Alfred Pellan », p. 5.

5. Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des beaux-arts de Montréal », *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 4.

6. Jean Robert, Paul-André Linteau et René Durocher, *Histoire du Québec contemporain. Volume 1 : de la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1989, p. 604-605.

7. Claude Jasmin, « Je suis un sorcier », supplément Arts et lettres, *La Presse*, 14 juillet 1962, p. 1.

8. Transcription d'un entretien avec Alfred Pellan pour *L'art et la vie*, Service des émissions éducatives et des affaires publiques, Société Radio-Canada, 20 janvier 1957, 131P-030 1, FAP, UQAM, p. 2.

9. Jacques Lamarche, *Alfred Pellan*, Montréal, Lidec, 1997, p. 7.

10. « Le salon de l'École des arts de Québec », *La Presse*, 26 mai 1923, p. 11; Emmanuel Fougerat, « Manifestation de l'art québécois », *Le Soleil*, 26 mai 1923, p. 22.

11. P. L., « Les travaux de notre École des Beaux Arts », *Le Soleil*, 28 mai 1925, p. 16.

12. « À l'École des Beaux-Arts : ouverture officielle du salon de 1926 », *Le Soleil*, 1er juin 1926, p. 16.

13. « Les Beaux-Arts », *L'Action catholique*, 29 mai 1926, p. 16.

14. « Les nouveaux académiciens », *Bulletin Académie des Beaux-Arts*, nº 5 (janvier-juin 1927), p. 51.

15. Jacques Folch et Alfred Pellan, « Pellan parle… », *Liberté* 9, nº 2 (mars 1967), p. 64.

16. Alain Grandbois dans *Visages du monde*, 1930, cité dans Lamarche, *Alfred Pellan*, p. 24.

17. Guy Robert, *Pellan : sa vie et son œuvre/His Life and His Art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963, p. 71.

18. Bernard Dorival, « Alfred Pellan », *Le Jardin des Arts*, nº 5 (mars 1955), p. 314.

19. Séguin, « Alfred Pellan », p. 6.

20. Jacques Folch et Alfred Pellan, « Pellan parle… », p. 64.

21. Claude Balleroy dans la *Revue du vrai et du beau*, cité dans « Artiste québécois à Paris », *Le Soleil*, 23 mars 1933, p. 4.

22. Jacques Lassaigne cité dans Reynald, « Alfred Pellan à Paris », *La Presse*, 27 février 1935, p. 24.

23. Critique de l'exposition tenue à l'Académie Ranson citée dans région de Montréal. Reynald, « Alfred Pelland au Jeu de Paume », *La Presse*, 11 décembre 1937, p. 65.

24. Bernard Dorival, *Forces nouvelles 1935-1939*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Les presses artistiques, 1980, s.p.

25. Jean Laude, *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1914-1925*, Saint-Etienne, Université Saint-Etienne, 1975, p. 8.

26. Pierre Vorms, « Introduction », *Forces nouvelles 1935-1939*, s.p.

27. Donald W. Buchanan, *The Gallery of Canadian Art 4, Alfred Pellan*, Toronto, McClelland & Stewart Limited, 1962, p. 7.

28. « Salon du peintre Pellan », *Le Devoir*, 5 octobre 1940, p. 7.

29. Charles Hill, *Canadian Painting in the Thirties*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1975, p. 11, 21.

30. Séguin, « Alfred Pellan », p. 6.

31. Jacques Folch et Alfred Pellan, « Pellan parle… », p. 65.

32. Paul Toupin, « Pellan chez lui », *Vie des arts*, nº 17 (Noël 1959), p. 31.

33. En effet, depuis qu'il a posé le pied en sol canadien, il se rend chaque jour au port dans l'espoir de trouver un bateau qui le ramènerait en France; Charles Hamel, « Un peintre qui n'aimait pas l'art moribond! », *Le Jour*, 16 juin 1945, p. 4.

34. Bien que Reynald affirme que Pellan est le premier artiste à faire son entrée dans la collection du prestigieux musée, James Wilson Morrice a eu cet honneur avant lui; Reynald, « Alfred Pelland au Jeu de Paume », p. 65.

35. Colin S. Macdonald, *A Dictionary of Canadian Artists*, vol. 5, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1977, p. 1568.

36. Marie-Hélène Lépine, « Modernité/ Modernity », *Alfred Pellan : La Modernité*, Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2006, p. 41.

37. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Montréal, Nota Bene, 1998, p. 35.

38. Constitution de la SAC, citée dans Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society: Montreal: 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, p. 39.

39. « La Société d'art contemporain », *Le Jour*, 11 février 1939, p. 4.

40. Louise Dompierre, *John Lyman: 1886-1967*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1986, p. 19.

41. Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 212.

42. Jean-Charles Harvey, « L'Exposition Pellan », *Le Jour*, 19 octobre 1940, p. 7.

43. Michèle Grandbois, « Alfred Pellan. 12 juin 1940, soirée de vernissage au Musée de la Province, ou la révolution Pellan », *Québec : Une ville et ses artistes*, Denis Castonguay et Yves Lacasse, dir., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 270.

44. « Vernissage à l'exposition Alfred Pellan », *Le Soleil*, 13 juin 1940, p. 8.

45. « Alfred Pellan parmi nous », *La Presse*, 5 octobre 1940, p. 53.

46. Buchanan, *Alfred Pellan*, p. 9.

47. Paul Dumas dans Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society: Montreal: 1939-1948*, p. 20.

48. Marie-Alain Couturier dans Claude Bouchard et Robert Lagassé, *Nouvelle-France, Canada, Québec : Histoire du Québec et du Canada*, Montréal, Beauchemin, 1986, p. 306.

49. Rolland Boulanger, « 1941. Contrastes aujourd'hui », *Peinture vivante du Québec : 1966, Vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste*, Québec, Musée de Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1966, s.p.

50. H. L., « Notre concitoyen Alfred Pellan est de retour d'Europe », *Le Soleil*, 30 mai 1940, p. 17.

51. André Marchand, « Entretien avec Pellan, août 1969 », *Bulletin du Musée du Québec*, n° 14 (mars 1970), p. 2.

52. Lucien Desbiens, « Le salon Pellan », *Le Devoir*, 18 décembre 1941, p. 4.

53. « Exposition de peintures d'Alfred Pellan », *Le Soleil*, 9 mai 1942, p. 11.

54. Rex Desmarchais, « La beauté aux feux de l'art », *Notre Temps*, 2 mars 1946, p. 5.

55. Jean-Charles Harvey, « Cinquante dessins d'Alfred Pellan », *Le Jour*, 23 février 1946, p. 5.

56. « M. Perrier nomme de nouveaux professeurs à l'École des Beaux-Arts », *Le Devoir*, 17 janvier 1944.

57. William Withrow, *Contemporary Canadian Painting*, Toronto, McClelland & Steward Limited, 1972, p. 33.

58. Gabriel Filion, « Alfred Pellan et le décor », *Le Quartier Latin*, 2 février 1945, p. 5.

59. Jean Desprez, « Les Compagnons », *Radiomonde*, 13 avril 1946, p. 7, 11.

60. Voir par exemple une lettre écrite par Paul-Émile Borduas, Pellan, Louis Muhlstock, Jori Smith, Eric Goldberg, Goodridge Roberts et Philip Surrey à Charles Doyon, citée dans sa chronique « Académisme et l'art vivant », *Le Jour*, 30 juin 1945, p. 4.

61. John Lyman, « Borduas and the Contemporary Arts Society », *Paul-Emile Borduas : 1905-1960*, Evan H. Turner, dir., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962, p. 40-41.

62. Bien que dans son manifeste, le groupe se dise sans chef, la presse considère Pellan comme la personne à sa tête.

63. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du Jour*, n° 17-20 (janvier-août 1969), p. 52-53.

64. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 234.

65. Sandra Paikowsky, « Constructing an Identity: The 1952 Biennale di Venezia and "The Projection of Canada Abroad" », *Journal of Canadian Art History* 20, nº 1-2 (1999), p. 164.

66. « Ottawa accorde 21 bourses pour études en France et en Hollande », *Le Devoir*, 13 octobre 1952, p. 6.

67. « Powerful Rebel », *Time*, 28 février 1955, p. 38.

68. Jasmin, « Je suis un sorcier », p. 3.

69. Roland-Hérard Charlebois, lettre à Pellan, Montréal, 24 août 1956, 131P-030/2, FAP, UQAM.

70. John Steegman, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, lettre à Pellan, 20 février 1956, 131P-030/2, FAP, UQAM.

71. Marchand, « Entretien avec Pellan », p. 5.

72. Charles Doyon, « Pellan à l'Hôtel de ville », *La Réforme*, 28 novembre 1956, 131P-615/5, FAP, UQAM.

73. « On jugera de la moralité de ces tableaux », *Le Devoir*, 12 novembre 1956, p. 3.

74. Antoine Tremblay, lettre en réponse à un article de Jacques Hébert, 1956, 131P-615/5, FAP, UQAM.

75. Philippe Emond, « Un artiste répond à Antoine Tremblay et autres ignorants », *Vrai*, 24 novembre 1956, p. 5.

76. Charles Doyon, « Pellan à l'Hôtel de ville ».

77. John Wyllie, « Artist in perspective. Alfred Pellan », *Canadian Art* 21, nº 5 (septembre-octobre 1964), p. 290.

78. Pierre Saucier, « L'affaire Pellan. J'aime bien les cheveux sur la tête d'une dame… mais je ne les aime pas dans la soupe », *La Patrie*, 18 novembre 1956, 131P-615/5, FAP, UQAM.

79. Jacques Hébert, « M. Antoine Tremblay est-il plus catholique que le pape? », *Vrai*, 24 novembre 1956, p. 5.

80. Marchand, « Entretien avec Pellan », p. 5.

81. Paquette Villeneuve, « Alfred Pellan », *Châtelaine*, vol. 11, nº 4 (avril 1970), p. 34-37, 63. On peut également le voir brièvement, en 1970, sur la scène de la Nuit de la poésie, une célébration de la parole qui a rassemblé quelque 4 000 personnes autour de poètes francophones faisant la lecture publique de textes littéraires engagés commentant le climat sociopolitique contemporain au Québec; la présence documentée de Pellan témoigne de son intérêt et de son

dévouement continus, bien qu'il exprime son scepticisme à l'égard du mouvement séparatiste québécois (Claude Jasmin, « Je suis un sorcier », supplément Arts et lettres, *La Presse*, 14 juillet 1962, p. 3).

82. Centre d'art de Sainte-Adèle, communiqué, 131P-030/2, FAP, UQAM.

83. Rose-Marie Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, Francine Couture, dir., Montréal, VLB Éditeur, 1993, p. 245, 248.

84. « L'école secondaire Immaculée-Conception, à Granby », *Architecture*, n° 165 (janvier 1960), p. 8.

85. Germain Lefebvre, *Pellan : sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 138.

86. Illi-Maria Harff, « Introduction », *Pellan*, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1968, s.p.

87. « Feu et lumière », *Perspectives* 5, n° 6 (9 février 1963), p. 3.

88. « Choix de M. Pellan », *L'Action*, 22 juillet 1966, p. 7.

89. Debra Anne Antoncic, « "Oddballs and Eccentrics" ("Les Hirsutes et les Excentriques"): Visual Arts and Artists in the Popular Press in Post-War Canada », thèse de doctorat, Kingston, Université Queen's, 2011, p. 229.

90. Walter H. Johns, président de l'Université de l'Alberta, lettre à Pellan, 30 juin 1959, 131P-050/1, FAP, UQAM.

91. Evan H. Turner, « Préface », *Alfred Pellan*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1960, s.p.

92. Robert, Guy, *Pellan : sa vie et son œuvre/His Life and His Art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963.

93. Lauréats du Conseil des arts du Canada, Ottawa, brochure, 1965, 131P-050/1, FAP, UQAM.

94. Jocelyn Harvey, « Conseil des arts du Canada », *L'Encyclopédie canadienne*, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/conseil-des-arts-du-canada-1.

95. « Man of Thousand Styles », *Montréal 67*, vol. 4, n° 4 (avril 1967), p. 20.

96. Henri Barras, « Un cinéaste face à un artiste », *Culture vivante*, n° 13 (mai 1969), p. 35.

97. « Pellan expose les raisons de son départ », *Le Devoir*, 18 mai 1962, p. 8.

98. Alfred Pellan, dans une lettre au journal, cité dans « La démission d'Alfred Pellan », *Le Devoir*, 5 juin 1962, p. 4.

99. Margaret Boyce, « Visual Art/public Art and Urban Development: A Case Study of Montreal (1967–1992) », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2001, p. 243.

100. « Deux doctorats à Alfred Pellan », *Le Devoir*, 19 mai 1971, p. 6.

101. « Prix de la SSJB à Alfred Pellan », *Le Devoir*, 13 mai 1972, p. 20.

102. David Giles et Jean Soucy, « Remerciements », *Pellan*, Québec, Montréal, Ottawa, Musée national des beaux-arts du Québec, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Galerie nationale, 1972, p. 5.

103. J. Russell Harper, *Painting in Canada: A History*, Toronto, University of Toronto Press, 1977, p. 335.

104. « Un prix Molson à Alfred Pellan », *Le Devoir*, 15 mai 1973, p. 10.

105. « Four men honored by University of Montreal », *The Montreal Star*, 1er juin 1974, 131P 050/1, FAP, UQAM.

106. Le Reine Elizabeth, communiqué, Montréal, 131P-050/1, FAP, UQAM.

107. Virginia Nixon, « Hotel’s award is an honor for the “fisherman” painter », *The Gazette*, juillet 1978, 131P 050/1, FAP, UQAM.

108. René Viau, « De Visu – Pellan, grand “manie tout” de l’estampe », *Le Devoir*, 16 décembre 2006, www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/125060/de-visu-pellan-grand-manie-tout-de-l-estampe.

109. Gilles Daigneault, « L’estampe selon Pellan », *Alfred Pellan : Les estampes*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, p. 21.

110. Communiqué de presse, mardi 23 octobre 1984, 131P-050/2, FAP, UQAM.

111. Daigneault, Gilles, Entretien, *L’art aujourd’hui*, Société Radio-Canada, v.1984, Radio FM, bande sonore, 131P-010, B3/1, FAP, UQAM.

112. Madeleine Pellan, discours, Prix Paul-Émile-Borduas, Québec, 23 octobre 1984, 131P-050/2, FAP, UQAM.

113. Jean-Paul Charbonneau, « Pellan : Trente ans à Laval », *La Presse*, 2 novembre 1988, B9.

114. Presse Canadienne, « Alfred Pellan: Obituary », *The Globe and Mail*, 2 novembre 1988, D12.

115. « Pioneer of Quebec modern art painter Alfred Pellan dies at 82 », *The Gazette*, 2 novembre 1988, A10.

116. Harper, *Painting in Canada*, p. 335.

117. Pierre Roberge, « Pionnier de l'art moderne, Alfred Pellan meurt à 82 ans », *La Voix de l'Est*, vol. 54, n° 113 (2 novembre 1988), p. 19.

118. Harper, *Painting in Canada*, p. 330.

119. André Gladu et France Pilon, « Pellan : Propos sur un sorcier », *Le Devoir*, 5 novembre 1988, p. 1.

ŒUVRES PHARES : LES FRAISES

1. Jean Mouton, conseiller culturel, ambassade de France au Canada, Ottawa, texte écrit pour un entretien dans le cadre de l'émission « Les personnalités de la peinture canadienne », expédié par Mouton, 8 août 1950, Fonds Alfred Pellan, 131p-030 2, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal.

2. Maurice Gagnon, *Pellan*, Montréal, L'Arbre, 1943, p. 9.

ŒUVRES PHARES : INSTRUMENTS DE MUSIQUE — A

1. Donald W. Buchanan, *The Gallery of Canadian Art 4, Alfred Pellan,* Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1962, p. 7.

2. André Marchand, « Entretien avec Pellan, août 1969 », *Bulletin du Musée du Québec*, n° 14 (mars 1970), p. 1.

3. Selon Jean Paulhan, une peinture (cubiste) réussie est celle qui rompt avec les idées préconçues existantes; voir Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, Paris, Le cercle du livre précieux, 1970, p. 179-180.

4. Germain Lefebvre, *Pellan : sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 28.

5. René Viau, « Les années parisiennes », *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, Eve-Lyne Beaudry, dir., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2014, p. 21.

ŒUVRES PHARES : BOUCHE RIEUSE

1. G. Toupin, « Les dessins d'Alfred Pellan : la face cachée de l'œuvre », *La Presse*, 13 juin 1981, C26. Pellan a rencontré Miró, probablement vers 1936, lorsque ce dernier s'est installé dans un atelier à Montparnasse; voir Marc-François Gagnon, « Miró et la peinture des années quarante au Québec », *Vie des arts* 31, n° 123 (juin 1986), p. 42.

2. L'expression « strictement abstraites » fait ici référence à des œuvres qui sont entièrement non objectives.

3. Pierre Théberge cité dans Pierre Roberge, « Pionnier de l'art moderne, Alfred Pellan meurt à 82 ans », *La Voix de l'Est*, vol. 54, n° 113 (2 novembre 1988), p. 19.

4. Notes de Pellan pour un entretien avec Fernande et Jean Simard dans le cadre de l'émission *L'art et la vie*, Société Radio-Canada, 20 janvier 1957, Fonds Alfred Pellan, 131P-030/1, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal.

5. Geneviève de la Tour Fondue, « Pellan », *Interviews Canadiennes*, Montréal, Chantecler Ltée, 1952, p. 125-139.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE (CANADA OUEST) ET SANS TITRE (CANADA EST)

1. *La revue brésilienne Revista Franco-Brasileira*, citée dans Antoine Bon, « Alfred Pellan, peintre canadien », *Le Canada*, Montréal, 41e année, no 209 (jeudi 9 décembre 1943), p. 4.

2. Michel B. Kamenka, « L'Érable du Canada », *Correio da Noite*, 4 décembre 1944, *Canadian Art in Brazil: Press Review*, Rio de Janeiro, 1945, p. 59.

3. « Pellan paintings pulled for Queen's portrait », *The Hamilton Spectator*, 27 juillet 2011 (dernière mise à jour le 28 février 2020), www.thespec.com/news/canada/2011/07/27/pellan-paintings-pulled-for-queen-s-portrait.html.

4. Kathleen Harris, « Queen's portrait pulled down, Alfred Pellan paintings back up in Foreign Affairs building », *CBC News*, 9 novembre 2015 (dernière mise à jour le 10 novembre 2015), www.cbc.ca/news/politics/canada-foreign-affairs-art-queen-1.3310633.

ŒUVRES PHARES : QUATRE FEMMES

1. Germain Lefebvre, *Pellan : sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 177-178.

2. Marie-Jeanne Musiol, *L'autre œil : le nu féminin dans l'art masculin*, Montréal, La pleine lune, 1988, p. 52.

3. Craig Ownes, « Der Diskurs der Anderen: Feminismus und Postmoderne », *Kunst mit Eigen-Sinn : Aktuelle Kunst von Frauen*, Vienne, Löcker Verlag, 1985, p. 84.

4. Danielle St-Laurent, « La figure féminine dans la peinture d'Alfred Pellan (1930-1960) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987, p. 24.

5. Michel Martin, « Le cubisme apprivoisé », *Alfred Pellan*, Michel Martin et Sandra Grant Marchand, dir., Québec, Montréal, Musée du Québec/Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, p. 202. En fait, le lien que Pellan établit entre les éléments stylistiques semble tout à fait naturel, puisque les débuts du surréalisme (1925-1935) sont marqués par de nombreux signes d'allégeance du groupe à Picasso; voir Anne Baldassari, *The Surrealist Picasso*, Paris, Flammarion, 2005, p. 30.

6. Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 113-162.

ŒUVRES PHARES : L'AMOUR FOU (HOMMAGE À ANDRÉ BRETON)

1. *L'amour fou (Hommage à André Breton)* est le titre original de l'œuvre utilisé lors de son exposition à Paris, en 1955; voir *Alfred Pellan*, Paris, Musée d'art moderne de Paris, 1955, cat n° 101.

2. Lisette Vallée, « La sémiotique peircienne. Pour une relecture de l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1989, p. 82.

3. Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman and Surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, p. 141.

4. Erika Billeter, « Introduction à l'exposition », *La femme et le surréalisme*, Erika Billeter et José Pierre, dir., Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 1987, p. 23.

5. Reesa Greenberg, « Surrealism and Pellan: L'Amour fou », *The Journal of Canadian Art History*, vol. 1, n° 2 (automne 1974), p. 4.

6. Reesa Greenberg, « Surrealism and Pellan ».

ŒUVRES PHARES : JARDIN VERT

1. Guy Robert, *Pellan : sa vie et son œuvre/His Life and His Art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963, p. 96.

2. Germain Lefebvre, *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 43.

3. Germain Lefebvre, *Alfred Pellan*, p. 188.

4. Jean-T. Bédard, « Pellan au musée… La longue maturation de l'œil et de la main », *Le Devoir*, 11 novembre 1972, p. 17.

5. Danielle Lord, « Pellan : Magicien de la couleur, fils de l'amour et de la liberté », *Les enfants et Alfred Pellan*, Laval, Maison des arts de Laval, Salle Alfred-Pellan, 2005, p. 11.

6. Jean-T. Bédard, « Pellan au musée… », p. 17.

7. Jean-T. Bédard, « La sauvagerie apprivoisée de Pellan », *Culture vivante*, n° 26 (septembre 1972), p. 3.

ŒUVRES PHARES : LA NUIT DES ROIS

1. La pièce *Twelfth Night* de Shakespeare a été adaptée en français sous les titres *Le soir des rois* et *La nuit des rois*, cette dernière variante étant plus courante.

2. Germain Lefebvre, *Pellan : sa vie, son art, son temps,* La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 117-118.

3. Germain Lefebvre, « Pellan et “la Nuit des Rois” », *Cahier de théâtre Jeu*, n° 47 (1988), p. 25-30, en ligne : www.id.erudit.org/iderudit/28068ac.

4. Martial Dassylva, « “Nuit des Rois” au TNM ou l’épiphanie de Pellan », *La Presse*, 14 décembre 1968, p. 24.

5. Martial Dassylva, « Shakespeare et la peinture n’ont pas fait bon ménage », *La Presse*, 21 décembre 1968, p. 24.

6. Éloi de Grandmont, « Pellan au théâtre », *Les Compagnons sur la scène du Gesù à Montréal : « Le soir des rois »*, programme de la pièce, Montréal, Les Compagnons de Saint-Laurent, 1946, p. 7.

7. Jean-Louis Roux, « Pellan et le théâtre », *Voir Pellan*, exposition avec projection de film, Musée d’art contemporain, Montréal, 29 avril 1969, p. 5, Fonds Alfred Pellan, 131P – 010/56, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal.

8. Éloi de Grandmont, « Le combat Pellan-Shakespeare dans *le soir des rois* aux Compagnons », *Le Canada*, n° 300 (26 mars 1946), p. 6.

9. Nicole Clément, « Alfred Pellan et Le soir des rois : analyse de l’œuvre scénique », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992, p. 43.

ŒUVRES PHARES : MINI-BESTIAIRE N° 31

1. Germain Lefebvre, *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 83.

2. André Breton, *Arcane 17*, Paris, éditions Pauvert, 1975, p. 6.

3. Suzanne Lamy, *André Breton : hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1977, p. 14.

4. « La queue de la comète : Alfred Pellan, témoin du surréalisme », *Vie des arts* 20, n° 80 (automne 1975), p. 89.

5. François-Marc Gagnon, « Alfred Pellan et André Breton sur la plage », *Vie des arts* 38, n° 151 (1993), p. 18.

ŒUVRES PHARES : MUTONS…

1. Jean Rudel, Audrey Bourriot, Elisabeth Brit, Sandra Costa et Philippe Piguet, dir., *Les techniques de l’art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 240.

2. Gilles Daigneault, « L’estampe selon Pellan », *Alfred Pellan : les estampes*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, p. 17.

3. Germain Lefebvre, *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 77.

ŒUVRES PHARES : PIQUE-MÉGOTS

1. André Dallaire, « Le peintre Alfred Pellan a une collection de 27 souliers », *Le Nouveau Samedi*, 4 et 10 juillet 1974, p. 23.

2. Haim N. Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1979, p. 53.

3. Konrad Paul Liessmann, « Blutsverwandtschaft : Über Kunst und Erotik ein Annäherungsversuch », *Eros in der Kunst der Moderne*, Vienne, Fondation Beyeler, Hatje Cantz Verlag, 2006, p. 10-11.

4. Robert Benayoun, *Érotique du Surréalisme*, Paris, éditions Pauvert, 1978, p. 149.

QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975, p. 427.

2. Michèle Grandbois, « Alfred Pellan : 12 juin 1940, soirée de vernissage au Musée de la Province ou La révolution Pellan », *Québec : une ville et ses artistes*, Denis Castonguay et Yves Lacasse, dir., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 277.

3. Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 212-213.

4. R. H. Hubbard, *L'évolution de l'art au Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1964, p. 118.

5. Jean Paul Lemieux, « Notes sur l'art à Québec », *Regards* 3, n° 2 (novembre 1941), p. 80.

6. Lettre à Jean-Paul Lépine, sans date, archives privées, citée dans Grandbois, « Alfred Pellan », note 24, p. 275.

7. Jean Paul Lemieux, « Pellan, peintre de l'abstraction, créateur de symboles », *Le Temps*, 8 novembre 1940, p. 5.

8. Jean Paul Lemieux, « Notes sur l'art à Québec », p. 81

9. François-Marc Gagnon, « Pellan, Borduas, and the Automatic Men and Ideas in Québec? », *artscanada*, n° 174-175 (décembre 1972-janvier 1973), p. 49.

10. Dennis Reid, *Concise History*, p. 211.

11. Bernard Lévy, « Développer le discernement : entretien avec Alfred Pellan », *Vie des arts* 38, n° 151 (été 1993), p. 22.

12. Éloi de Grandmont, « L'Exposition de l'Ecole des Beaux-Arts », *Le Devoir*, 12 juin 1944.

13. Murielle Villeneuve et Louise Foliau, « L'araignée tisse chez Pellan », *Toile d'araignée*, Collège Basile-Moreau, Ville Saint Laurent, 1964, s.p.

14. Lévy, « Développer le discernement », p. 22.

15. « Exposition de l'œuvre d'A. Pellan », *Le Devoir*, 4 janvier 1961, p. 7.

16. « La police chez les pompiers », *Le Canada*, 14 juin 1945, p. 4.

17. « La querelle des pompiers et des artistes vivants », *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 4.

18. « M. Pellan s'explique après avoir été mis en cause par M. Maillard », *Le Canada*, 19 juin 1945, p. 3.

19. « M. Pellan s'explique après avoir été mis en cause par M. Maillard », p. 3.

20. « Les élèves approuvent Maillard », *La Presse*, 20 juin 1945, p. 9. Jean Léonard, Mimi Parent et Jean Benoît refusent de signer la lettre d'appui rédigée par la Masse.

21. Henri Letondal, « L'affaire Maillard. Académisme? snobisme? ou simple ostracisme? », *Radiomonde*, n° 28 (23 juin 1945), p. 5.

22. « Déclaration de M. Alfred Pellan », *Le Canada*, 15 juin 1945, p. 12.

23. Rolland Boulanger, « 1941 : Contrastes aujourd'hui », *Peinture vivante du Québec : 1966, Vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste*, Québec, Musée de Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1966, s.p.

24. Patrick Condon Laurette, « Pellan and Brandtner. An avant-garde hinge », *Nova Scotia Collects: Pellan et Brandtner: Works on Paper*, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1980.

25. Le débat pour déterminer si Pellan ou Borduas a eu le plus d'impact sur la culture et la société québécoises avait encore cours en 1978, comme le démontre l'échange tendu, par articles interposés, entre Francine Dufresne et Yves Dumouchel : Francine Dufresne, « Pellan avait rompu le silence bien avant le Refus global », *Le Devoir*, 20 septembre 1978, p. 15; Yves Dumouchel, « Pellan vs Borduas », *Le Devoir*, 14 octobre 1978, p. 27.

26. Kate Taylor, « Quebec Artist Alfred Pellan », *The Globe and Mail*, 3 juillet 1993, C2.

27. Claude Gauvreau, « L'épopée automatisée vue par un cyclope », *La Barre du Jour*, n° 17-20 (janvier-avril 1969), p. 52.

28. Guy Robert, *Pellan : sa vie et son œuvre/His Life and His Art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963, p. 54; François Hertel, « Alfred Pellan, peintre », *Rythmes et Couleurs*, septembre-octobre 1965, p. 23.

29. Jasmine Landry, « Hommage à Alfred Pellan : entrevue avec Germain Lefebvre », *Collage : Le bulletin des Amis du Musée de beaux-arts de Montréal*, janvier-février 1989, p. 8.

30. François-Marc Gagnon, « Pellan, Borduas », p. 40. L'analyse et la terminologie de Gagnon sont tirées principalement de Marcel Rioux, *La Question du Québec*, Paris, Éditions Seghers, 1969.

31. Entretien avec Gilles Daigneault, *L'art aujourd'hui*, Société Radio-Canada, v.1984, Radio FM, bande sonore, Fonds Alfred Pellan, 131P 010:B3/1, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal (ci-après, FAP, UQAM).

32. François-Marc Gagnon, « Pellan, Borduas », p. 51.

33. André Breton, « Manifeste du surréalisme : 1924 », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 36.

34. Jean Séguin, « La peinture », *Antennes* 4, n° 2-3 (1957), p. 15.

35. Bernard Dorival, « Alfred Pellan », *Le Jardin des Arts*, n° 5 (mars 1955), p. 318.

36. André Marchand, « Interview avec Pellan, août 1969 », *Bulletin du Musée du Québec*, n° 14 (mars 1970), p. 2.

37. Catherine-Eve Gadoury, « Un artiste libre : entretien avec Germain Lefebvre », *Alfred Pellan : le grand atelier*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013, p. 8.

38. John Wyllie, « Artist in perspective: Alfred Pellan », *Canadian Art* 21, n° 5 (septembre-octobre 1964), p. 290.

39. Extrait du manifeste rédigé par Jacques de Tonnancour, dans Louis Gill, *Art, politique, révolution : Manifestes pour l'indépendance de l'art*, Ville Mont-Royal, M Editeur, 2012, p. 27.

40. Leur manifeste ne figure dans aucun des volumes de l'ouvrage de Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, *Le Manuel de la parole : Manifestes québécois*, tomes 1-3, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1977-1979.

41. Sophie Dubois, « Prisme d'Yeux en regard de Refus global : Essai de réception comparée », *Espaces critiques : Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Karine Cellard et Vincent Lambert, dir., Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 234.

42. Paul-Émile Borduas, *Refus global*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Littérature québécoise, Volume 93, version 1.0, www.beq.ebooksgratuits.com/pdf/Borduas-refus.pdf.

43. M. Trouillard, « Prisme d’Yeux », *La Revue Moderne* 30, nº 1 (mai 1948), p. 25.

44. Madeleine Gariepy, « Exposition Prisme d’Yeux », *Notre Temps*, 22 mai 1948, p. 5.

45. J.-G. Demombynes, « Prisme d’Yeux », *Le Devoir*, 10 février 1948, p. 7.

46. Julien Labedan, « La création du “Prisme d’Yeux” », *Le Canada*, 27 février 1948, p. 9.

47. Denise Leclerc, *The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950s*, Denise Leclerc et Marion H. Barclay, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 36. Si l’auteure de ce livre réfère à la version anglaise du catalogue, on en trouve également la version française; voir *La crise de l’abstraction au Canada : les années 1950*.

48. André Marchand, « Interview avec Pellan », p. 5.

49. Judith Louise Ince, « The Politics of Freedom : The Montreal Avant-Garde in 1948 », mémoire de maîtrise, Université de la Colombie-Britannique, 1982, p. 243.

50. Germain Lefebvre, *Pellan : sa vie, son art, son temps*, Québec, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 115.

51. Pellan cité dans l’entretien avec Gilles Daigneault, *L’art aujourd’hui*.

52. Renée Arbour-Brackman, « Alfred Pellan et les clefs de l’enchantement », 131P-010/29, FAP, UQAM.

53. « Deux peintres canadiens font sensation à Paris », *Le Soleil*, 19 décembre 1935, p. 3.

54. L’autre artiste est Hella Husband. « Artistes canadiens qui sont loués à Paris », *La Presse*, 20 décembre 1935, p. 25.

55. Jacques Folch-Ribas, « À l’origine de l’explosion picturale au Québec », *Vie des arts*, nº 44 (automne 1966), p. 33.

56. Jean Cathelin, « L’École de Montréal existe », *Vie des arts*, nº 23 (été 1961), p. 16.

57. Maria Tippett, *Making Culture: English-Canadian Institutions and the Arts before the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, p. 181.

58. Bruce Altshuler, « Exhibition History and the Biennale », *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Clarissa Ricci, dir., Milan, Et. Al., 2010, p. 19.

59. Donald W. Buchanan, « The Biennale of Venice Welcomes Canada », *Canadian Art* 9, nº 4 (été 1952), p. 146.

60. Stéphane Aquin, « Entre la langue et l'œil: Diplomatie culturelle et diffusion internationale des arts visuels », *Mondes et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Guy Bellavance, dir., Montréal, Éditions Liber, 2000, p. 167.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Maurice Gagnon, *Pellan*, Montréal, L'Arbre, 1943, p. 12.

2. Catherine-Eve Gadoury, « Un artiste libre : entretien avec Germain Lefebvre », *Alfred Pellan. Le grand atelier*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013, p. 8.

3. Paul Toupin, « Pellan chez lui », *Vie des arts*, nº 17 (Noël 1959), p. 36.

4. Bernard Dorival, « Alfred Pellan », *Le Jardin des Arts*, nº 5 (mars 1955), p. 314.

5. Christian Allègre, « Fernand Léger raconté par Alfred Pellan », *Le Devoir*, 28 février 1970, p. 13.

6. Jean-René Ostiguy, « Les cadavres exquis des disciples de Pellan », *Vie des arts*, nº 47 (été 1967), p. 23.

7. Murielle Villeneuve et Louise Foliau, « L'araignée tisse chez Pellan », *Toile d'araignée*, Collège Basile-Moreau, Ville Saint Laurent, 1964, s.p.

8. Gilles Hénault, « Il croit à l'alliance de la peinture et de l'architecture », *Le Devoir*, 27 avril 1960, p. 9.

9. Jean et Fernande Simard, « Entretien avec Alfred Pellan », *L'art et la vie*, Radio-Collège, Société Radio-Canada, 20 janvier 1957, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal.

10. François-Marc Gagnon, « Alfred Pellan et André Breton sur la plage », *Vie des arts* 38, nº 151 (été 1993), p. 17.

11. « Pellan, le magicien », *Le Nouvelliste*, 16 mai 1964, p. 5.

12. Note de Breton sur une carte de visite de Pellan, Fonds Alfred Pellan, 131P-030 2, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal (ci-après, FAP, UQAM).

13. Jacques Folch et Alfred Pellan, « Pellan parle… », *Liberté* 9, nº 2 (mars 1967), p. 66.

14. « La queue de la comète – Alfred Pellan : Témoin du surréalisme », *Vie des arts* 20, nº 80 (automne 1975), p. 19.

15. Pourtant, Pellan n'a jamais adhéré à l'automatisme pur, le hasard ne lui servant que de point de départ dans son processus de création; voir Bernard Lévy, « Développer le discernement : Entretien avec Alfred Pellan », *Vie des arts 38*, n° 151 (été 1993), p. 21-22.

16. Bernard Dorival, « Trois peintres canadiens au Musée National d'art Moderne de Paris », *Vie des arts*, n° 10 (printemps 1958), p. 19.

17. Pellan cité dans *Dessin et Surréalisme au Québec*, Réal Lussier, dir., Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, p. 12.

18. Lorsqu'on lui demande de comparer son travail à celui de Salvador Dalí, Pellan déclare que la couleur de l'artiste catalan est superficielle : « Ses couleurs n'ont aucune relation de profondeur entre elles. »; voir John Wyllie, « Artist in perspective: Alfred Pellan », *Canadian Art* 21, n° 5 (septembre-octobre 1964), p. 288.

19. Fernand Leduc dans une lettre à André Breton, 5 octobre 1943, cité dans Bernard Teyssèdre, « Fernand Leduc : peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, n° 17-20 (janvier-août 1969), p. 235-236.

20. Natalie Luckyj, *Other Realities: The Legacy of Surrealism in Canadian Art*, Kingston, Agnes Etherington Art Center, Queen's University, 1978, p. 9.

21. Jean-Pierre de Villiers, « Quarante ans de Surréalisme dans la peinture québécoise », *Vie des arts* 31, n° 123 (juin 1986), p. 45-46.

22. *Dessin et Surréalisme au Québec*, p. 7.

23. Les élèves de Pellan, Mimi Parent et Jean Benoît, inspirés par ses cours, n'ont pas seulement exploré les théories et techniques surréalistes individuellement dans leur art, mais ont aussi embrassé le mouvement dans son ensemble, rejoignant même le groupe parisien en 1959.

24. Reesa Greenberg, « Pellan and Surrealism: Pellan's Picassoid Preference », *Portugal, Québec, Amérique Latine : Un surréalisme périphérique?*, Luis de Moura Sobral, dir., actes du colloque, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1984, p. 74-75.

25. Reynald, « Pelland a un voisin; Morrice est avec lui », *La Presse*, 18 décembre 1937, p. 41.

26. Reynald, « Alfred Pellan, un Québécois de Limoilou », *Le Soleil*, 15 décembre 1937, p. 4.

27. Alceste, « Un grand peintre : Alfred Pellan », *Le Jour*, 18 décembre 1937, p. 7.

28. « Picasso par », *Québec Rock*, n° 95 (juillet 1985), p. 51.

29. « La queue de la comète », p. 20.

30. Paul Gladu, « Imprimeur, prépare-toi », *Le maître imprimeur* 26, nº 11 (novembre 1962), p. 7.

31. Jerrold Morris, *The Nude in Canadian Painting*, Toronto, New Press, 1972, p. 13.

32. « Les carnets de Jean Ethier-Blais », *Le Devoir*, 6 décembre 1980, p. 26.

33. François Hertel, « Alfred Pellan, peintre », *Rythmes et Couleurs*, septembre-octobre 1965, p. 23-24.

34. Claude Jasmin, « Dessins de jeunesse et autres : un Pellan qui fait ses gammes avec grande fantaisie », *La Presse*, 5 octobre 1963, p. 3.

35. *Cinquante dessins d'Alfred Pellan*, préface d'Éloi de Grandmont, Montréal, Éditions Lucien Parizeau, 1945, s.p.

36. Reesa Greenberg, *Les dessins d'Alfred Pellan*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1980.

37. Reesa Greenberg, « The Drawings of Alfred Pellan », *artmagazine*, nº 55 (septembre-octobre 1981), p. 48.

38. Normand Biron, « Les dessins de Pellan », *Vie des arts* 25, nº 102 (printemps 1981), p. 39.

39. Claude Balleroy dans *La revue du Vrai et du Beau*, cité dans « Un critique parisien rend hommage au talent du jeune Alfred Pelland », *La Presse*, 23 mars 1933, p. 8.

40. Renée Arbour-Brackman, « Alfred Pellan et les clefs de l'enchantement », 131P -010/29, FAP, UQAM.

41. Reesa Greenberg, « The Drawings », p. 49.

42. Ruben Navarra, « Mouvement artistique canadien », *Diario de Noticias*, 11 août 1946, cité dans *Brazilian Press, Arts graphiques du Canada au Brésil*, revue de presse, 131P – 615/3, FAP, UQAM.

43. Reesa Greenberg, *Les dessins d'Alfred Pellan*, p. 55.

44. Reesa Greenberg, « The Drawings », p. 50.

45. Georges Bogardi, « Pellan exhibit worth Ottawa trip », *The Montreal Star*, 4 janvier 1978, p. B3.

46. Joe Plaskett, « Paris Honours Alfred Pellan », *Canadian Art* 12, nº 3 (printemps 1955), p. 114.

47. « Alfred Pellan, artiste de réputation internationale », *Le Canada*, nº 158 (7 octobre 1940), p. 8.

48. Jean Bédard, « La sauvagerie apprivoisée de Pellan », *Culture vivante*, nº 26 (septembre 1972), p. 2.

49. Jean-Charles Harvey, « L'Exposition Pellan », *Le Jour*, 19 octobre 1940, p. 7.

50. Lyse Nantais, « Un peintre », *Le Jour*, 16 octobre 1943, p. 7.

51. John Wyllie, « Artist in perspective », p. 288.

52. Gilles Hénault, « Il croit à l'alliance de la peinture et de l'architecture », p. 9.

53. François-Marc Gagnon, *Pellan*, p. 14-15.

54. Entretien avec Judith Jasmin, *Carrefour*, Société Radio-Canada, 5 mars 1960, nº 1538804, 7 min, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal.

55. Jacques Folch et Alfred Pellan, « Pellan parle… », p. 68.

56. Guy Robert, « Notre peinture en 1961 », *Le Devoir*, 30 décembre 1961, p. 9.

57. Entretien avec Gilles Sainte-Marie, *Reportage*, Société Radio-Canada, 23 janvier 1961, nº 15083, 28 min 25 sec, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal.

58. Roxanne Martin, « Une nouvelle esthétique théâtrale », *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, Eve-Lyne Beaudry, dir., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2014, p. 63.

59. Gilles Hénault, « Il croit à l'alliance de la peinture et de l'architecture », p. 9.

60. Notes de Pellan pour une entrevue avec Fernande et Jean Simard, 131P-030 1, FAP, UQAM.

61. Gilles Daigneault, « L'estampe selon Pellan », *Alfred Pellan : les estampes*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, p. 16.

62. Danielle Lord, « Pellan : magicien de la couleur, fils de l'amour et de la liberté », *Les enfants et Alfred Pellan*, catalogue d'exposition, Laval, Maison des arts de Laval, Salle Alfred-Pellan, 2005, p. 13.

GLOSSAIRE

Académie Colarossi
Fondée à Paris en 1870 par le sculpteur italien Filippo Colarossi comme alternative à l'École des beaux-arts jugée trop conservatrice, l'Académie Colarossi est l'une des premières écoles françaises à accueillir des filles. Si les classes y sont formées selon les sexes, filles et garçons suivent un cheminement identique et notamment des cours de dessin d'après modèle vivant nu. Parmi les élèves les plus remarquables de cette académie, mentionnons Emily Carr, Camille Claudel, Paul Gauguin, Amedeo Modigliani et Alfred Pellan. L'école ferme ses portes dans les années 1930.

Académie de la Grande Chaumière
École d'art fondée à Paris en 1904 par l'artiste espagnol Claudio Castelucho, la Grande Chaumière est dirigée conjointement à partir de 1909 par les artistes Martha Stettler, Alice Dannenberg et Lucien Simon. Demandant des frais de scolarité moins élevés que les autres institutions parisiennes, cette école propose un programme d'enseignement fondé sur une approche non académique, expérimentale et moderniste de la peinture ainsi que de la sculpture.

Académie royale des arts du Canada (ARC)
Organisation d'artistes et d'architectes professionnels modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe, telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648).

académisme
Un style de peinture établi en Europe à la Renaissance, au sein des premières académies et écoles d'art qui visaient à professionnaliser les artistes, auparavant considérés comme des artisans. Dans les académies officielles, souvent associées à un mécène royal, les artistes acquièrent des compétences dans diverses disciplines utiles à la pratique de la peinture ou de la sculpture, notamment en dessin. En même temps, la pratique académique est théorisée, telle que la peinture par exemple, avec la hiérarchie des genres picturaux: la peinture historique est placée au sommet, suivie, dans l'ordre, par le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. Au dix-neuvième siècle, l'art académique en est venu à être considéré comme conservateur et à être désigné comme de l'académisme. Bientôt, il allait être remplacé par de nouveaux styles de création artistique d'avant-garde.

Archambault, Louis (Canada, 1915-2003)
Figure incontournable de la sculpture canadienne au vingtième siècle, Archambault reçoit un grand nombre de commandes publiques que l'on retrouve tant à Montréal, Toronto qu'Ottawa. Archambault contribue également aux pavillons canadiens de l'Exposition universelle de Bruxelles, en 1958, et d'Expo 67 à Montréal. Il figure parmi les signataires du manifeste du groupe Prisme d'Yeux en 1948.

Arp, Jean (Allemagne/France, 1886-1966)
Né Hans Arp, Jean Arp est un artiste surréaliste et membre cofondateur du mouvement dada. Sa production se compose d'œuvres textiles, de reliefs en bois peint, de sculptures et de collages. Arp signe également essais et poèmes pour des revues d'art comme *De Stijl* et *La Révolution surréaliste*. Dans les années 1930, sous l'influence du collectif parisien Abstraction-Création qu'il fréquente, Arp s'approprie certains éléments du constructivisme, visibles dans les arêtes plus nettes de ses formes. Sa femme est l'artiste surréaliste Sophie Taeuber.

art abstrait
Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

Art Association of Montreal (AAM)
Fondée en 1860 et présentée comme une ramification de la Montreal Society of Artists (elle-même datant de 1847), la Art Association of Montreal devient le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en 1947. Le MBAM est aujourd'hui un musée international majeur, fréquenté annuellement par plus d'un million de visiteurs.

art figuratif
Terme descriptif désignant une œuvre d'art qui représente ou fait référence à des objets ou des êtres reconnaissables, y compris les êtres humains. L'art figuratif est souvent représentationnel et puise son matériel source dans le monde réel, bien que ses sujets puissent être exploités en parallèle avec des métaphores et des allégories. Le terme est apparu dans l'usage populaire vers les années 1950 pour décrire les œuvres d'art en contraste avec celles du mouvement expressionniste abstrait ainsi qu'avec l'art non figuratif et non-objectif.

assemblage
Un assemblage, un collage ou un bricolage est une œuvre d'art tridimensionnelle réalisée à partir d'objets trouvés. Le terme « assemblage », utilisé la première fois dans les années 1950 par l'artiste français Jean Dubuffet pour désigner ses collages d'ailes de papillons, est popularisé aux États-Unis pour décrire l'œuvre des artistes américains Robert Rauschenberg et Jim Dine.

automatisme
Terme physiologique initialement employé par les surréalistes pour nommer les procédés tels que l'association libre, ou encore l'écriture, le dessin et la peinture automatiques, qui permettent d'accéder au subconscient sans que la pensée contrôlée ou la planification ne fassent interférence.

Automatistes
Groupe d'artistes montréalais qui s'intéressent au surréalisme et à la technique surréaliste de l'automatisme. Formé autour de l'artiste, professeur et théoricien Paul-Émile Borduas, le groupe des Automatistes expose régulièrement entre 1946 et 1954, et fait de Montréal un haut lieu de l'art d'avant-garde au milieu du vingtième siècle. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan comptent parmi ses membres.

avant-garde
Au début du dix-neuvième siècle, le mot *avant-garde* entre dans le vocabulaire de l'art du philosophe socialiste Henri de Saint-Simon qui croit que les artistes ont un rôle à jouer dans la mise en place d'une nouvelle société. La signification du mot évolue avec le temps et fait dorénavant référence à des artistes en lien avec leur époque plutôt qu'à un groupe d'artistes en particulier travaillant à moment précis de l'histoire. Le terme évoque le radicalisme et le rejet du statu quo, et est souvent associé à des œuvres provocatrices et qui cherchent la confrontation.

bas-relief
Ouvrage de sculpture dont le motif décoratif est en faible saillie sur un fond uni. Les bas-reliefs abondent dans le design architectural extérieur du monde entier.

Bellefleur, Léon (Canada, 1910-2007)
Peintre et graveur, Bellefleur est surtout réputé pour ses toiles texturées à la touche apparente et composées de formes géométriques superposées et d'amalgames de couleurs vives. Étudiant à l'École des beaux-arts de Montréal, il est fortement inspiré par les explorations surréalistes et automatistes de ses collègues artistes, dont Jean Benoît, Mimi Parent et Alfred Pellan.

Benoît, Jean (Canada, 1922-2010)
Artiste né à Québec, Jean Benoît est principalement connu pour ses sculptures de même que ses costumes mécaniques et biomorphiques. Il étudie à l'École des beaux-arts de Montréal aux côtés de l'artiste surréaliste Mimi Parent, qu'il épousera en 1948. En 1959, Benoît rejoint le cercle des surréalistes, qui le surnomment le charmeur de serpent en référence aux formes serpentines qui sont emblématiques de son œuvre.

Biennale de Venise
Fondée en 1895, la Biennale de Venise est une exposition bisannuelle consacrée à l'art avant-gardiste et contemporain des pays participants, dont beaucoup ont des pavillons permanents dans une section des Giardini, l'espace vert où se tient l'événement. Historiquement, il y a eu plusieurs ajouts à la programmation de la Biennale, y compris des festivals de cinéma, de théâtre et de musique. Actuellement, les principaux événements sont l'Exposition internationale d'art, qui se tient les années impaires, et l'Exposition internationale d'architecture (ou Biennale d'architecture de Venise), qui se tient les années paires. De nos jours, elle attire régulièrement plus de 370 000 visiteurs. Le Canada y participe depuis 1952.

Borduas, Paul-Émile (Canada, 1905-1960)
Chef de file des Automatistes, un regroupement artistique d'avant-garde, et un des plus importants artistes modernes canadiens, Borduas est aussi une des voix les plus influentes en faveur de la réforme du Québec. Il cherche à émanciper la province des valeurs religieuses et du chauvinisme nationaliste qui prévalent à l'époque en diffusant le manifeste *Refus global* en 1948. (Voir *Paul-Émile Borduas : sa vie et son œuvre*, par François-Marc Gagnon.)

Braque, Georges (France, 1882-1963)
Figure influente de l'histoire de l'art moderne, Braque définit les principes des grandes phases du cubisme analytique et synthétique. Il travaille aux côtés de Picasso de 1908 à 1914, avec lequel il élabore la pratique du collage. Après la Première Guerre mondiale, il développe une adaptation personnelle de cubisme, admirée pour son sens de la composition et sa palette de couleurs subtiles.

Breton, André (France, 1896-1966)
Breton est poète et chef de file du mouvement surréaliste qui compte parmi ses membres les artistes Max Ernst, Man Ray et Jean Arp, et les poètes Paul et Gala Éluard. Breton définit les principes et les techniques du surréalisme, dont l'automatisme et la psychanalyse freudienne, dans une série de manifestes. Il organise la première exposition du groupe en 1925.

cadavre exquis
Méthode collaborative pour créer une œuvre, inventée par les surréalistes. Un premier participant dessine sur une feuille de papier, la plie pour dissimuler l'illustration et la passe à la joueuse ou au joueur suivant pour poursuivre le dessin. André Breton écrit que cette technique, adaptée d'un vieux jeu de mots, est apparue parmi des amis artistes au 54 rue du Château à Paris. Les premiers participants ont été Marcel Duchamp, Jacques Prévert, Man Ray et Joan Miró.

Carr, Emily (Canada, 1871-1945)
Éminente artiste et auteure de Colombie-Britannique, Carr est reconnue aujourd'hui pour ses images audacieuses et vibrantes des paysages et des populations autochtones de la côte du Nord-Ouest canadienne. Formée en Californie, en Angleterre et en France, elle subit l'influence de divers mouvements artistiques modernes, mais développe à terme un style esthétique distinct. Carr figure parmi les premiers artistes de la côte Ouest à obtenir une reconnaissance nationale. (Voir *Emily Carr : sa vie et son œuvre*, par Lisa Baldissera.)

Conseil des arts du Canada
Société d'État créée en 1957 par la *Loi sur le Conseil des arts du Canada* pour stimuler la production artistique et promouvoir l'étude et l'appréciation des arts au Canada. Le Conseil aide financièrement les artistes et organisations artistiques de toutes disciplines, y compris les arts visuels, la danse, la musique et la littérature.

Courbet, Gustave (France, 1819-1877)
Figure marquante de l'art du dix-neuvième siècle, Courbet contribue à lancer le mouvement réaliste par des tableaux comme *Un enterrement à Ornans*, 1850, et *L'atelier du peintre*, 1854-1855, parmi les plus célèbres. Son approche inspire également les artistes qui lui succèdent, notamment les impressionnistes, à abandonner les sujets classiques en faveur de ceux découverts dans la vie quotidienne.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

cubisme synthétique
Le cubisme synthétique fait référence aux expérimentations esthétiques menées par les artistes modernistes Georges Braque, Pablo Picasso et Juan Gris entre les années 1912 et 1914 environ. Considérée comme la phase ultime, plus abstraite, du cubisme, cette étape se distingue par l'incorporation dans la peinture d'éléments de collage, tels que des coupures de journaux et des publicités. Le cubisme synthétique se caractérise également par un accent porté sur l'effet visuel de la planéité de même que sur la fragmentation complète des objets et des formes.

Dalí, Salvador (Espagne, 1904-1989)
La star des surréalistes et l'une des personnalités les plus exubérantes de son époque, Dalí est surtout connu pour ses représentations naturalistes de paysages oniriques. *La persistance de la mémoire*, 1931, avec ses montres molles, est l'une des œuvres les plus parodiées du vingtième siècle.

de Tonnancour, Jacques (Canada, 1917-2005)
Peintre, photographe et entomologiste, de Tonnancour est inspiré par la nature et les paysages brésiliens, sans compter que ses scènes paysagistes et à figures sont influencées par le Groupe des Sept, ainsi que par les peintres Goodridge Roberts et Pablo Picasso. En tant que membre du groupe éphémère Prisme d'Yeux (1948-1949), de Tonnancour s'oppose aux Automatistes. En 1982, il cesse de peindre et commence à étudier les insectes. Il est décoré de l'Ordre du Canada en 1979 et de l'Ordre national du Québec en 1993.

de Vinci, Léonard (Italie, 1452-1519)
Patriarche de la Haute Renaissance italienne, Léonard de Vinci est l'auteur de *La Joconde*. Ses peintures, sculptures et motifs d'ornementation et d'architecture transforment la conception de l'art en Occident tandis que ses écrits influencent les notions de représentation et d'expression artistiques idéales tout au long de l'ère moderne.

Dumouchel, Albert (Canada, 1916-1971)
Peintre, graveur et éducateur, Dumouchel explore diverses tendances en carrière, dont le surréalisme, et explore tout à la fois les langages abstrait et figuratif de l'art. Son corpus reflète l'évolution de l'art moderne au Québec; en 1948, il est notamment cosignataire du manifeste de Prisme d'Yeux tout comme le peintre Alfred Pellan.

École des beaux-arts de Montréal
L'École des beaux-arts de Montréal est fondée en 1922, la même année que son institution sœur, l'École des beaux-arts de Québec. Le curriculum qu'elle présente met d'abord l'accent sur les arts industriels, les métiers et le dessin de publicité, mais l'École s'impose ensuite comme un important centre de formation pour les peintres et sculpteurs, entre autres artistes, menant à ce qu'on a qualifié d'« âge d'or » de l'institution, à la fin des années 1950 et au début des années 1960. En 1969, elle est intégrée au département des beaux-arts de l'Université du Québec à Montréal.

École des beaux-arts de Québec
Fondée en 1922, l'École des beaux-arts de Québec devient un centre important pour l'étude des arts appliqués et des beaux-arts, y compris l'architecture, le dessin, la gravure, la tapisserie, le design et l'histoire de l'art. Parmi ses plus illustres diplômés, mentionnons Maximilien Boucher, Raoul Hunter et Alfred Pellan. En 1970, l'École est intégrée à l'Université Laval.

Ernst, Max (Allemagne, 1891-1976)
Ernst est un artiste prolifique ainsi qu'un membre fondateur de Dada et du surréalisme. Il a exploré une variété de moyens d'expression, dont la peinture, la sculpture, le collage et la gravure, et inventé les techniques artistiques expérimentales du frottage, du grattage et de la décalcomanie. Critique de ce qu'il considérait comme l'irrationalité du monde moderne, Ernst a largement fondé sa démarche créative sur l'intérêt des surréalistes pour le rêve et le subconscient.

fauvisme
Les fauves sont un groupe de peintres qui emprunte son nom à l'expression péjorative lancée par le journaliste français Louis Vauxcelles. En tant que mouvement historique, le fauvisme débute lors du controversé Salon d'automne de 1905, pour s'achever moins de cinq ans plus tard, au début de 1910. Le fauvisme se caractérise par des couleurs audacieuses et pures, des coups de pinceau visibles et une approche subjective de la représentation. Henri Matisse, André Derain et Maurice de Vlaminck comptent parmi les artistes les plus renommés du fauvisme.

Forces nouvelles (1935-1939)
Association réactionnaire de peintres, Forces nouvelles est fondée à Paris, au milieu des années 1930, par le critique d'art et peintre Henri Hérault. Le groupe rejette les mouvements d'avant-garde, tels que l'impressionnisme et le surréalisme, au profit d'une quête visant à la renaissance des principes de l'artisanat dans l'art français. Leur production tient surtout en des scènes de la vie contemporaine peintes dans des styles accessibles, souvent réalistes.

Fortin, Marc-Aurèle (Canada, 1888-1970)
Peintre, aquarelliste et graveur québécois, Marc-Aurèle Fortin est établi à Montréal pendant la majeure partie de sa carrière. Il est surtout réputé pour ses représentations détaillées et pittoresques de la vallée du Saint-Laurent ainsi que des paysages environnants. Influencé par l'œuvre du peintre français Jean-François Millet (1814-1875), Fortin s'intéresse particulièrement à la représentation des villages ruraux et des modes de vie de la campagne québécoise.

Gagnon, Clarence (Canada, 1881-1942)
Bien qu'il ait périodiquement vécu et travaillé en Europe, Clarence Gagnon est principalement connu pour ses représentations des habitants et des paysages de son Québec natal, avec une prédilection pour la région de Charlevoix. Coloriste virtuose, Gagnon crée des scènes d'hiver d'une grande originalité, caractérisées par des couleurs vives et de généreux contrastes entre la pénombre et la lumière. Il est également connu pour ses illustrations de romans, y compris *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, et *Le grand silence blanc*, de L. F. Rouquette.

Gagnon, François-Marc (France/Canada, 1935-2019)
Écrivain, érudit et professeur, François-Marc Gagnon est reconnu comme l'un des historiens de l'art les plus importants du Canada. Né à Paris, il s'installe à Montréal et consacre sa carrière à l'avancement ainsi qu'à la promotion de l'art et de l'histoire de l'art québécois comme canadien. Gagnon enseigne à l'Université de Montréal avant de fonder l'Institut de recherche en art canadien à l'Université Concordia.

Gauvreau, Claude (Canada, 1925-1971)
Dramaturge, poète et polémiste reconnu pour sa contribution au développement du théâtre moderne au Québec, Gauvreau est l'un des chefs de file des Automatistes et l'un des signataires du manifeste de 1948 *Refus global*. Son écriture est caractérisée par l'abstraction et l'expression poétiques, comme dans sa première pièce, *Bien-être*, écrite en 1947 pour sa muse et amante, Muriel Guilbault.

Giacometti, Alberto (Suisse, 1901-1966)
Alberto Giacometti est surtout connu comme sculpteur, mais c'est aussi un peintre, un dessinateur et un graveur. Quoique ses premières œuvres abstraites soient surréalistes avec des influences cubistes, après la Seconde Guerre mondiale, Giacometti se tourne vers la sculpture de figures et la phénoménologie – une façon de comprendre le monde par la perception et l'expérience – augmentant la taille de ses sculptures et amincissant les corps humains que celles-ci dépeignent jusqu'à ce qu'ils semblent disparaître dans l'espace. Le philosophe existentialiste Jean-Paul Sartre écrit sur ces corps humains frêles et isolés, qui attirent également l'attention de Samuel Beckett, pour qui Giacometti conçoit le premier décor de sa pièce *En attendant Godot*.

Gris, Juan (Espagne, 1887-1927)
Peintre cubiste associé à Pablo Picasso et Georges Braque, Juan Gris est reconnu pour son cubisme synthétique et pour son art géométrique, ainsi que pour ses natures mortes. Il fait partie de la scène artistique parisienne au début du vingtième siècle et il compte parmi ses amis, les artistes Henri Matisse et Fernand Léger, et le poète Guillaume Apollinaire. Gris est reconnu pour avoir contribué à systématiser et théoriser les développements stylistiques que l'on doit à Picasso et Braque.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Kandinsky, Wassily (Russie, 1866-1944)
Artiste, professeur et philosophe, il s'installe en Allemagne et plus tard en France. Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour les relations entre la couleur, le son et l'émotion. *Du spirituel dans l'art* (1911), son célèbre traité sur l'abstraction, s'inspire du mysticisme et des théories sur la divinité.

Klee, Paul (Allemagne/Suisse, 1879-1940)
Surtout connu comme un peintre à l'énergie et à l'imagination prodigieuses – on estime sa production à 9 000 œuvres d'art – Klee est également graveur, auteur d'écrits sur l'art et professeur bien-aimé, d'abord au Bauhaus et plus tard à l'Académie de Düsseldorf.

Lacroix, Richard (Canada, né en 1939)
Artiste graphique et peintre multimédia, Richard Lacroix est renommé pour son style expressionniste aux couleurs vives et aux lignes fluides. Il étudie à l'Institut des arts graphiques de Montréal et à l'École des beaux-arts de Montréal, où il devient professeur de gravure en 1960. En 1964, il cofonde Fusion des Arts, un regroupement d'artistes qui se penche sur la synthèse des arts et de la société.

Leduc, Fernand (Canada, 1916-2014)
Peintre et membre du groupe des Automatistes de Montréal. Les premières toiles de Leduc témoignent de son intérêt pour le surréalisme et l'automatisme. Il adopte par la suite une approche plus géométrique s'inscrivant dans le courant des Plasticiens. La dernière partie de sa production, les microchromies, explore des palettes monochromes.

Léger, Fernand (France, 1881-1955)
Figure de proue de l'avant-garde parisienne, Léger influence une génération entière d'artistes par ses idées sur l'art moderne, disséminées dans ses écrits, son enseignement et sa propre pratique artistique. Prolifique et polyvalent, il maîtrise de nombreux moyens d'expression, y compris la peinture, la céramique et le cinéma. Son style est également difficile à cerner, allant de l'abstraction cubiste dans les années 1910 au réalisme de ses œuvres des années 1950.

Lemieux, Jean Paul (Canada, 1904-1990)
Peintre de paysages et de personnages, Lemieux exploite ces genres afin d'exprimer ce qu'il considère comme le caractère solitaire de l'existence humaine. Lemieux enseigne à l'École des beaux-arts de Québec pendant trente ans, jusqu'en 1967. Son œuvre a fait l'objet de plusieurs rétrospectives majeures au sein de musées canadiens. (Voir *Jean Paul Lemieux : sa vie et son œuvre* par Michèle Grandbois).

Lyman, John (Canada, 1886-1967)
Peintre et critique d'art, Lyman fonde la Société d'art contemporain (Contemporary Arts Society). Ardent défenseur de la culture artistique canadienne, il ouvre l'Atelier, une école de peinture, de dessin et de sculpture, en plus d'écrire pour le journal *The Montrealer*. Se démarquant de ceux qui revendiquent un style pictural proprement canadien, Lyman plaide en faveur d'une approche internationale.

Maillard, Charles (France, 1887-1973)
Artiste français né à Tiaret, en Algérie, Maillard immigre au Québec en 1910 et devient directeur de l'École des beaux-arts de Montréal en 1925. Peintre traditionnel de paysages et de portraits, Maillard défend un style académique et conventionnel souvent en opposition avec celui de ses contemporains du milieu artistique montréalais, plus modernistes.

Milne, David (Canada, 1882-1953)
Peintre, graveur et illustrateur, Milne est le créateur d'œuvres (généralement des paysages) qui affichent la brillance tonale, de même que l'importance du processus, de ses principales influences impressionnistes et postimpressionnistes. Au début de sa carrière, Milne vit à New York. Il suit des cours à l'Art Students League et participe à l'Armory Show en 1913.

Miró, Joan (Espagne, 1893-1983)
Artiste prolifique, Miró compte parmi les figures qui façonnent l'histoire de l'art abstrait au vingtième siècle. Pratiquant la peinture, la sculpture, la gravure et les arts décoratifs, il crée une œuvre pétrie de l'influence des paysages de son pays natal. Bien qu'influencé par les surréalistes français, il se façonne néanmoins un style hautement personnel.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Modigliani, Amedeo (Italie, 1884-1920)
Peintre et sculpteur préconisant les portraits mélancoliques et les nus stylisés et étirés, Modigliani est reconnu pour la sensualité et la sexualité de ses nus de femmes et pour la représentation franche et descriptive du corps, considérée comme vulgaire et de mauvais goût par certains commentateurs de son temps. Ses portraits, dont les visages sont semblables à des masques, donnent malgré tout une perception psychologique de ses sujets. En 1906, Modigliani s'installe à Paris et il devient une figure centrale de l'École de Paris, cercle d'artistes ayant créé le fauvisme, le cubisme et le postimpressionnisme.

Morrice, James Wilson (Canada, 1865-1924)
Morrice, un des premiers peintres modernistes du Canada et un des premiers artistes canadiens à se mériter une renommée internationale de son vivant, est plus célèbre en Europe que dans son pays natal. Il est particulièrement reconnu pour ses paysages aux couleurs riches où l'on remarque l'influence de James McNeill Whistler et du postimpressionnisme.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou la AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes du Canada et de l'international.

Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM)
Fondé en 1860 comme la Art Association of Montreal, le Musée des beaux-arts de Montréal abrite une collection encyclopédique d'œuvres d'art et d'artefacts datant de l'Antiquité à aujourd'hui. De ses débuts, en tant que musée et espace d'exposition privés, à son statut actuel d'institution publique étendue sur plus de 4 bâtiments de la rue Sherbrooke à Montréal, le musée rassemble une collection de plus de 43 000 œuvres et présente des expositions historiques, modernes et contemporaines.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, renommée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)
Ce musée d'art situé dans la ville de Québec ouvre ses portes au public en 1933 et rassemble alors les Archives du Québec de même que des collections de sciences naturelles et de beaux-arts. À la suite d'une restructuration en 1962, puis en 1979, le musée se concentre uniquement sur les arts visuels, ce qui est confirmé en 1983 lorsque l'institution devient une société d'État. La vaste collection du MNBAQ compte aujourd'hui plus de 40 000 œuvres réalisées au Québec ou par des artistes québécois, pour la plupart, entre le seizième siècle et aujourd'hui.

Nabis
Composé de jeunes artistes postimpressionnistes, y compris Pierre Bonnard et Édouard Vuillard, qui se sont rencontrés au lycée Condorcet à Paris, le groupe des Nabis (de l'hébreu *nebiim*, c'est-à-dire « prophètes », « inspirés ») se forme au tournant des années 1880-1890 et demeure actif jusqu'en 1900. Ses membres partagent avec les symbolistes la conviction que les objets naturels sont les signes des idées et que le visible est la manifestation de l'invisible. Mais avant tout, les Nabis apportent à la peinture l'idée de l'organisation abstraite et rythmique des figures et du décor à la surface de la toile.

nature morte
La nature morte est un genre important dans l'art occidental et comprend des représentations d'objets naturels et fabriqués. Souvent choisie pour souligner le caractère éphémère de la vie humaine par les thèmes de la vanité et du *memento mori,* courants au dix-septième siècle, la nature morte est placée tout au bas de la hiérarchie des genres établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Palardy, Jean (États-Unis/Canada, 1905-1991)
Peintre, écrivain, ethnologue, historien de l'art et cinéaste, Jean Palardy fait ses études à l'École des beaux-arts de Montréal. En 1941, il entame une longue association avec l'Office national du film, à titre de réalisateur, scénariste, directeur de la photographie ou producteur. Ayant signé un livre influent consacré au mobilier ancien du Québec, il devient consultant en restauration et travaille auprès de musées dans le cadre de projets tels que la création d'une réplique de la *Grande Hermine* (le navire de Jacques Cartier), la restauration de la Forteresse de Louisbourg et celle du château Ramezay. Il épouse l'artiste Jori Smith au début des années 1930.

Parent, Mimi (Canada, 1924-2005)
Mimi Parent est une peintre surréaliste renommée pour ses toiles oniriques, fantaisistes et hautement symboliques. Elle étudie auprès du peintre canadien Alfred Pellan à l'École des beaux-arts de Montréal avant d'être renvoyée en 1948 pour son implication dans un groupe d'art anticonformiste sur le campus. Son insatisfaction envers le traditionalisme du milieu artistique canadien l'amène à s'établir à Paris, où elle poursuit le reste de sa carrière.

Parent, Omer (Canada, 1907-2000)
Peintre, photographe, décorateur et cinéaste, Parent est une figure importante, quoique méconnue, de l'avant-garde québécoise. Un proche d'Alfred Pellan et de Fernand Léger, Parent se rend à Paris avec Pellan en 1926 pour y fréquenter l'École des arts décoratifs. Il est le fondateur et le premier directeur de l'École des arts visuels de l'Université Laval.

Picasso, Pablo (Espagne, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle et travaillant surtout en France, Picasso est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, comme le plus important du vingtième siècle.

plasticité
Terme utilisé pour décrire l'art créé sur une surface plane, comme une peinture, mais qui donne l'illusion d'être tridimensionnel. Une œuvre atteint cette qualité de plasticité grâce à des techniques artistiques telles que le jeu d'ombre et de lumière ou le rendu des formes et des textures pour donner l'impression qu'une représentation bidimensionnelle d'un objet occupe un espace réel.

réalisme
Manière en art qui suppose que les sujets soient représentés de manière aussi factuelle que possible; le réalisme renvoie aussi au mouvement artistique du dix-neuvième siècle, initié par Gustave Courbet autour de la Révolution de 1848, qui préconise la représentation de la vie moderne, plutôt que la reprise des sujets mythologiques, religieux ou historiques chers à la tradition.

Refus global
Manifeste anarchiste publié en 1948 par les Automatistes, un groupe d'artistes de Montréal. Rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par quinze autres artistes, le texte principal dénonce la domination de l'idéologie catholique au Québec et entraîne le congédiement de Borduas de son poste de professeur à l'École du meuble. Les seize signataires comprennent Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Bruno Cormier, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Thérèse Renaud, Françoise Riopelle, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

Révolution tranquille
La Révolution tranquille est une période de changements rapides dans la société québécoise prenant place au cours des années 1960. À la suite de l'élection provinciale de 1960, qui porte au pouvoir le gouvernement libéral de Jean Lesage, le Québec s'ouvre aux réformes politiques et sociales. Une nouvelle identité québécoise remplace l'identité canadienne-française et on voit la diminution de l'influence de l'Église catholique au Québec et l'émergence de l'État québécois sur la scène internationale.

Rhéaume, Jeanne (Canada, 1915-2000)
Jeanne Rhéaume est une peintre et artiste textile dont l'œuvre se caractérise par des couleurs vives, des contours nets et des coups de pinceau amples. Née à Montréal, elle suit les cours de l'École des beaux-arts de Montréal et de la Art Association of Montreal. Elle tient un rôle important dans le milieu de l'art expérimental et moderniste au Canada avant de s'installer à Florence, en Italie.

Robert, Guy (Canada, 1933-2000)
Écrivain, critique d'art, enseignant et poète connu pour sa participation à la Révolution tranquille, une période de bouleversements sociopolitiques survenus au Québec qui ont culminé notamment par la laïcisation de la province et sa transformation en État-providence. Défenseur de l'art moderniste au Québec, Robert contribue à la fondation du Musée d'art contemporain de Montréal en 1964 et organise l'Exposition internationale de sculpture contemporaine tenue dans le cadre d'Expo 67, à Montréal.

Roberts, Goodridge (Canada, 1904-1974)
Peintre et professeur influent du Nouveau-Brunswick, Roberts développe sa sensibilité moderniste à la fin des années 1920, lors de ses études à la Art Students League de New York. Il s'installe à Montréal en 1939 et, moins de dix ans plus tard, il est vénéré à l'échelle nationale pour ses tableaux figuratifs, ses natures mortes et ses paysages de facture soignée, mais vive.

sérigraphie
Technique d'impression développée en 1940 par un groupe d'artistes américains travaillant avec des écrans de soie, qui voulaient démarquer leur travail des images publicitaires réalisées suivant la même méthode.

Simon, Lucien (France, 1861-1945)
Artiste français, Simon est l'un des peintres de la Bande noire, un groupe d'artistes de Paris qui prône un style impressionniste faisant appel à des couleurs riches et sombres ainsi qu'à des éléments réalistes. Au cours de sa longue carrière de professeur à l'École des beaux-arts de Paris, Simon inspire et enseigne à plusieurs artistes canadien·nes remarquables, dont Alfred Pellan, Edwin Holgate et Florence Helena McGillivray.

Smith, Jori (Canada, 1907-2005)
Peintre et dessinatrice figurative qui étudie à l'École des beaux-arts de Montréal, Smith est une des figures clés de la scène artistique montréalaise des années 1930, alors en pleine effervescence. Grande admiratrice de Pierre Bonnard, elle se spécialise dans le portrait et les intérieurs. Jori Smith est faite membre de l'Ordre du Canada en 2002. Elle épouse l'artiste Jean Palardy au début des années 1930.

Société d'art contemporain
Fondée en 1939 par John Lyman, cette société établie à Montréal fait la promotion d'une approche non académique de l'art moderniste et fait le pont entre la culture artistique du Québec et le monde contemporain. Parmi ses premiers membres, mentionnons Stanley Cosgrove, Paul-Émile Borduas et Jack Humphrey.

surréalisme
Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris, au début du vingtième siècle, le surréalisme favorise l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues caractérisent les œuvres surréalistes. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

Surrey, Philip (Canada, 1910-1990)
Né à Calgary, Surrey est principalement reconnu pour ses peintures de paysages urbains québécois soigneusement composés, très colorés et stylisés. Membre fondateur de la Société d'art contemporain de Montréal en 1939, Surrey maîtrise plusieurs moyens d'expression, dont l'aquarelle, la peinture à l'huile, l'encre et le fusain. C'est grâce à la reconnaissance publique de l'unicité de ses paysages urbains qu'il obtient une nomination à l'Ordre du Canada en 1982.

tradition académique
Associée aux académies royales des beaux-arts fondées en France et en Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles respectivement, la tradition académique met l'accent sur la pratique du dessin dans l'apprentissage de la peinture et de la sculpture, privilégiant un style pétri de l'influence de l'Antiquité classique. Les sujets des œuvres y sont classés suivant la hiérarchie des genres picturaux, avec d'abord la peinture d'histoire, religieuse, mythologique, allégorique et ancienne, laquelle est suivie par ordre d'importance décroissant par le portrait, la peinture de genre, le paysage et la nature morte.

van Gogh, Vincent (Pays-Bas, 1853-1890)
Vincent van Gogh, l'un des artistes modernistes les plus aimés et reconnus, a notamment peint en 1889 *La nuit étoilée* et *Vase avec tournesols*. Il jouit d'un statut quasi mythique dans la culture occidentale et est l'archétype de l'« artiste tourmenté » qui acquiert une renommée posthume après des années de lutte et de misère.



SOURCES ET RESSOURCES

Alfred Pellan est acclamé par la critique dès les années 1930 et il contribue à ouvrir la voie à l’art moderne au Québec. Dans les années 1950 et 1960, grâce aux murales qu’il réalise sur des édifices publics et privés, il établit sa réputation en même temps qu’il façonne le paysage urbain. Plus tard en carrière, l’artiste est motivé par un désir d’expérimenter différents moyens d’expression et techniques. Lauréat de nombreux prix prestigieux, il a beaucoup exposé au Canada et à l’étranger, et son œuvre continue d’ailleurs d’être présentée sur la scène internationale. Plusieurs monographies, documentaires et articles sont consacrés à Pellan et à son art.




GAUCHE : Vue d'installation de l'exposition *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, 2014, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, photographie d'Idra Labrie. DROITE : Sculpture en bronze inspirée du *Mini-bestiaire* d'Alfred Pellan, exposée dans le jardin Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, en 2013, photographie de Jean Gagnon.

PRINCIPALES EXPOSITIONS (Y COMPRIS LES EXPOSITIONS POSTHUMES)

a) Expositions collectives et individuelles

1923	Mars à avril, 40e Exposition du printemps, Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal). Pellan expose l'œuvre *Coin du vieux Québec*, 1922, qui est achetée par la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) peu de temps après l'exposition.
1928	3 au 15 juin, 7e Salon annuel de l'École des beaux-arts de Québec, Manège militaire, Québec. Pellan y envoie 70 œuvres de Paris.
1935	12 au 28 avril, *Forces nouvelles*, Galerie Billiet-Pierre Vorms, Paris. Avril, première exposition individuelle à l'Académie Ranson, Paris. 4 au 30 juin, *Première grande exposition du Salon d'art mural de Paris*, Paris. Pellan reçoit le premier prix pour sa toile *Instruments de musique – A*, 1933.
1936	Avril, *Œuvres récentes : peintures et dessins d'Alfred Pellan*, Galerie Joseph-Barra, Paris. Exposition individuelle.
1940	12 juin au 7 juillet, *Exposition Pellan*, Musée de la province de Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), Québec. L'exposition est également présentée à la Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal). Première exposition individuelle au Québec.
1941	26 avril au 3 mai, *Première exposition des Indépendants*, Galerie municipale, Palais Montcalm, Québec. Organisée par Marie-Alain Couturier et inaugurée par Robert Lapalme.
1942	6 au 25 avril, *Exhibition of Paintings by Alfred Pellan* (Exposition de peintures d'Alfred Pellan), Galerie Bignou, New York. Exposition individuelle.

1944	25 novembre au 15 décembre, *Pintura Canadense Contemporânea* (Peinture canadienne contemporaine), Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Première exposition d'art canadien en Amérique latine; 8 œuvres de Pellan y figurent et il réalise la couverture du catalogue.
1945	*Modern Art in Advertising* (L'art moderne dans la publicité), Art Institute of Chicago. L'exposition réunit des artistes de 40 pays; Pellan représente le Canada.
1948	Février, *Prisme d'Yeux*, Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal). Première exposition du groupe.
1949	4 au 30 juillet, *Salon du Musée d'art de London*, London, Ontario. Bien qu'il s'agisse d'une exposition de groupe, Pellan bénéficie d'une salle pour ses œuvres seules, au nombre de 44. Exposition itinérante.
1952	25 avril au 1er juin, *Archambault et Pellan*, Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario). 14 juin au 19 octobre, 26e Biennale de Venise. Pellan est l'un des rares artistes à représenter le Canada; il expose 5 œuvres.
1954	29 janvier au 29 avril, *Pellan*, Coqliban, Paris. Exposition individuelle organisée par Maurice Hajje.
1955	8 février au 3 mars, *Pellan*, Musée national d'art moderne, Paris. Première exposition rétrospective organisée par Jean Cassou.
1956	6 au 30 novembre, *Pellan*, hall d'honneur, Hôtel de ville de Montréal. Exposition rétrospective censurée par Antoine Tremblay.
1957	16 au 30 novembre, *Pellan: Recent Paintings* (Pellan : peintures récentes), Laing Galleries, Toronto. Exposition individuelle.
1958	Avril, Galerie Denyse Delrue, Montréal. Exposition individuelle. Pellan présente pour la première fois sa série Jardin.
1958-1959	Exposition collective itinérante : 7 novembre au 7 décembre 1958, *Moderne Canadese schilderkunst* (Peinture canadienne moderne), Centraal Museum, Utrecht; 7 février au 1er mars 1959, *Art contemporain au Canada*, Musée Rath, Genève; 14 mars au 12 avril 1959, *Zeitgenössische Kunst in Kanada* (Art contemporain au Canada), Musée Wallraf-Richartz, Cologne.
1960	25 avril au 7 mai, *Hommage à Pellan*, Galerie Denyse Delrue, Montréal. Exposition individuelle. 13 octobre au 6 novembre, *Alfred Pellan*, exposition solo itinérante organisée conjointement par la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des

	beaux-arts du Canada), Ottawa, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée des beaux-arts de Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario). 1er au 18 novembre, *Alfred Pellan*, Galeries Robertson, Ottawa. Exposition individuelle.
1961	13 au 25 avril, *Alfred Pellan*, Roberts Gallery, Toronto. Exposition individuelle.
1963	2 au 22 octobre, *Présence de Pellan*, Galerie Libre, Montréal. Exposition individuelle.
1963-1964	17 décembre 1963 au 5 janvier 1964, *York Wilson, Alfred Pellan, Jean Paul Lemieux, Jean McEwen, Joe Plaskett*, Palais Galliera, Paris. Organisée par le Québec et l'Ambassade du Canada; Pellan y présente 24 œuvres.
1964	7 février au 1er mars, Galerie d'art Kitchener-Waterloo, Kitchener. Exposition individuelle. 10 au 21 novembre, Roberts Gallery, Toronto. Exposition individuelle.
1967	*Cent ans de théâtre au Canada*, Galerie Rothmans, Stratford, Ontario. Première exposition des esquisses de costumes et de la décoration théâtrale de Pellan pour *Le soir des rois* (1946).
1968	4 au 28 avril, *Alfred Pellan*, Musée des beaux-arts de Winnipeg. Exposition rétrospective.
1969	29 avril au 1er juin, Musée d'art contemporain de Montréal. Exposition individuelle; le film *Voir Pellan* (Office national du film) est projeté lors de l'inauguration.
1971	24 février au 6 mars, *Pellan: Creations for the Theatre: Costumes and Decors of "Twelth Night," "The Three Princes"* (Pellan : créations pour le théâtre : costumes et décors de « La nuit des rois », « Les trois princes »), Roberts Gallery, Toronto. Exposition individuelle. 25 mars au 15 mai, *Costumes d'Alfred Pellan pour La nuit des rois de Shakespeare*, Centre culturel canadien, Paris. Exposition individuelle.
1972	12 au 24 septembre, École des arts visuels, Université Laval, Québec. Exposition individuelle de costumes de théâtre, de décorations et de gouaches de Pellan. 20 octobre au 26 novembre, *Pellan*, Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), Québec; Musée des beaux-arts de Montréal; Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa. Organisée par Germain Lefebvre et André Marchand. Première grande rétrospective au Canada; Pellan expose pour la première fois son *Mini-bestiaire*. 28 octobre au 26 novembre, Galerie de Montréal. Exposition individuelle de 43 gouaches.

1974	Mai, *Souliers d'artistes*, Galerie de la Société des artistes professionnels du Québec, Montréal. Pellan crée 27 chaussures d'inspiration surréaliste pour l'exposition.
1976	30 juin au 1er septembre, *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain de Montréal.
1977	5 au 24 mars, *Hommage à Pellan*, Galerie Signal, Montréal. Organisée par la Société des artistes professionnels du Québec; la revue de la Société (*Propos d'art*) consacre un numéro complet à Pellan et Prisme d'Yeux.
1977-1978	7 décembre 1977 au 3 janvier 1978, *Alfred Pellan*, Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa. Exposition individuelle.
1978	16 septembre au 29 octobre, *Other Realities: The Legacy of Surrealism in Canadian Art* (Autres réalités : l'héritage du surréalisme dans l'art canadien), Agnes Etherington Art Centre, Kingston. Exposition itinérante organisée par Natalie Luckyj, également présentée à la Maison du Canada, Trafalgar Square, Londres, et au Centre culturel canadien, Paris.
1979	28 avril au 8 juin, *Dessin et surréalisme au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal.
1980	15 février au 13 mars, *Nova Scotia Collects: Pellan and Brandtner: Works on Paper* (La Nouvelle-Écosse collectionne : Pellan et Brandtner : œuvres sur papier), Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.
1980-1981	21 novembre 1980 au 18 janvier 1981, *Les dessins d'Alfred Pellan*, Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa. Exposition itinérante.
1988	19 mai au 31 juillet, *Pellan/Shakespeare : le peintre devenu scénographe*, Maison Hamel-Bruneau, Québec, en collaboration avec le Théâtre du Nouveau Monde, Montréal. 19 mai au 14 août, *L'art au Québec depuis Pellan : une histoire des prix Borduas*, Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), Québec.

b) Expositions posthumes

1993-1995	Exposition itinérante : 17 juin au 26 septembre 1993, *Alfred Pellan : une rétrospective*, Musée d'art contemporain de Montréal; 13 octobre 1993 au 30 janvier 1994 au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), Québec; 14 mai au 3 juillet 1994 aux London Regional Art and Historical Museums (aujourd'hui le Museum London), London, Ontario; 1er octobre 1994 au 2 janvier 1995 au Musée des beaux-arts de Winnipeg.

2005-2006	13 novembre 2005 au 29 janvier 2006, *Les enfants et Alfred Pellan*, Salle Alfred-Pellan, Maison des arts de Laval.
2006	*Alfred Pellan : la modernité*, Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme, Québec, et Galerie d'art Michel Bigué, Saint-Sauveur, Québec.
2006-2007	8 décembre 2006 au 25 mars 2007, *Alfred Pellan : les estampes*, Musée des beaux-arts de Montréal.
2008	*Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
2013	Du 13 juin au 15 septembre, *Alfred Pellan. Le grand atelier*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
2014-2022	20 février 2014 au 3 avril 2022, *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Exposition permanente consacrée à Alfred Pellan.
2019	Mai, *Le printemps Pellan à Toronto*, Galerie Thompson Landry, Toronto. Exposition de 50 sérigraphies signées issues de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

PRINCIPAUX TEXTES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

Beaudry, Eve-Lyne, dir., *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2014.

Bédard, Jean, « La sauvagerie apprivoisée de Pellan », *Culture vivante*, nº 26 (septembre 1972), p. 2-11.

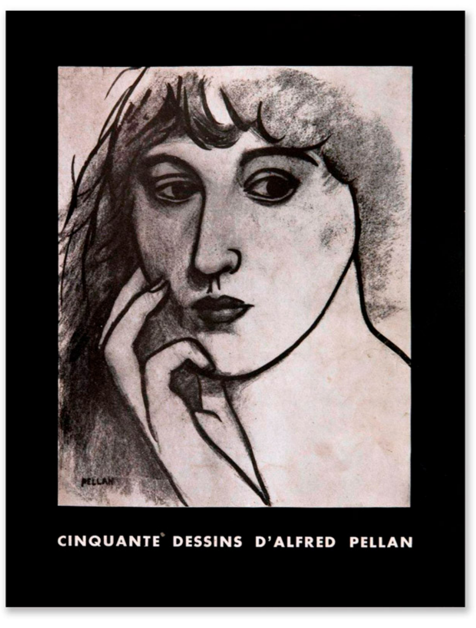
Bénichou, Anne, « Le merveilleux monde de Monsieur Pellan », *Vie des arts* 38, nº 151 (été 1993), p. 12-15.

Buchanan, Donald W., *The Gallery of Canadian Art 4, Alfred Pellan*, Toronto, McClelland & Stewart Limited, 1962.

Cinquante dessins d'Alfred Pellan, Montréal, Éditions Lucien Parizeau, 1945.

Clément, Nicole, « Alfred Pellan et Le soir des rois : analyse de l'œuvre scénique », mémoire de maîtrise,





GAUCHE : Couverture du numéro « Le merveilleux monde de Monsieur Pellan » (*Vie des arts* 38, nº 151, 1993). DROITE : Couverture de l'ouvrage *Cinquante dessins d'Alfred Pellan* (Montréal, Lucien Parizeau, 1945).

Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992.

Dubois, Sophie, « Prisme d'Yeux en regard de Refus global : essai de réception comparée », *Espaces critiques : écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Karine Cellard et Vincent Lambert, dir., Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 225-237.

Gagnon, François-Marc, « Alfred Pellan et André Breton sur la plage », *Vie des arts* 38, n° 151 (été 1993), p. 16-19.

———, « Pellan, Borduas, and the Automatic Men and Ideas in Québec », *artscanada*, n° 174-175 (décembre 1972-janvier 1973), p. 48-53.

Gagnon, François-Marc et Paul Gladu, « Paris 1926-1940 », *Vie des arts* 31, n° 126 (printemps 1987), p. 26-28.

Gagnon, Maurice, *Pellan*, Montréal, L'Arbre, 1943.

Giroux, Réjeanne, « Analyse thématique du "temps" dans l'œuvre de Pellan », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1982.

Grandbois, Michèle, « Alfred Pellan : 12 juin 1940, soirée de vernissage au Musée de la Province ou La révolution Pellan », *Québec : une ville et ses artistes*, Denis Castonguay et Yves Lacasse, dir., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.

Greenberg, Reesa, « Pellan Surrealism: Pellan's Picassoid Preference », *Surréalisme périphérique*, actes du colloque « Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique? », Luis De Moura Sobral, dir., Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 71-81.

———, « Pellan, Surrealism and Eroticism », *Arts Canada*, n° 240-241 (mars-avril 1981), p. 42-45.

———, « Surrealist Traits in the Heads of Alfred Pellan », *The Journal of Canadian Art History* 3, n° 1-2 (automne 1976), p. 55-72.

———, « Surrealism and Pellan: L'Amour fou », *The Journal of Canadian Art History* 1, n° 2 (automne 1974), p. 1-11.

Lamarche, Jacques, *Alfred Pellan*, Montréal, Lidec, 1997.

Lefebvre, Germain, « Le peintre Alfred Pellan : un chantre de la modernité », *Cap-aux-Diamants* 4, n° 4 (hiver 1989), p. 11-14.

———, *Pellan : sa vie, son art, son temps*, Québec, Éditions Marcel Broquet, 1986.

———, « Saison Pellan », *Vie des arts*, n° 68 (automne 1972), p. 48-53.

Lieblein, Leanore et Patrick Neilson, « Alfred Pellan, Twelfth Night and the Modernist Shakespeare », *Shakespeare Yearbook* 11, 2000, p. 389-422.

Ostiguy, Jean-René, « Les cadavres exquis des disciples de Pellan », *Vie des arts*, n° 47 (été 1967), p. 22-25.

Pageot, Édith-Anne, « Le théâtre pellanien (1944-1946) : intermédialité et modernité », *L'Annuaire théâtral*, n° 45 (printemps 2009), p. 153-174.

Robert, Guy, *Pellan : sa vie et son œuvre/His Life and His Art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963.

Sabbat, Lawrence, « Alfred Pellan: Lyric abstractionist », *Saturday Night* 76, n° 5 (4 mars 1961), p. 12-13.



Couverture de l'ouvrage *Pellan : sa vie, son art, son temps* (Québec, Éditions Marcel Broquet, 1986).

Saint-Martin, Fernande, « Réflexions sur l'énigme Pellan », *Vie des arts* 31, n° 126 (mars 1987), p. 24-26.

St-Laurent, Danielle, « La figure féminine dans la peinture d'Alfred Pellan (1930-1960) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987.

Venne, Danielle, « Analyses sémiologiques de deux tableaux d'Alfred Pellan », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986.

PRINCIPAUX ENTRETIENS AVEC L'ARTISTE

« Alfred Pellan: Painter, Poet, Dreamer », *Star Weekly*, 6 août 1960, p. 12-17.

De la Tour Fondue, Geneviève, « Pellan », *Interviews Canadiennes*, Montréal, Chantecler Ltée, 1952, p. 125-139.

Dorival, Bernard, « Alfred Pellan », *Le Jardin des arts*, n° 5 (mars 1955), p. 313-318.

Folch, Jacques et Alfred Pellan, « Pellan parle… », *Liberté* 9, n° 2 (mars 1967), p. 64-69.

Jasmin, Claude, « Je suis un sorcier », supplément Arts et lettres, *La Presse*, 14 juillet 1962, p. 1-3.

« La queue de la comète – Alfred Pellan : témoin du surréalisme », *Vie des arts* 20, n° 80 (automne 1975), p. 18-21.

« L'art va dans toutes les directions », *La prochaine décennie : les grands Montréalais et les enjeux de la vie urbaine*, Montréal, *La Presse*, 1980, p. 78-80.

Lévy, Bernard, « Développer le discernement : entretien avec Alfred Pellan », *Vie des arts* 38, n° 151 (été 1993), p. 20-22.

Marchand, André, « Entretien avec Pellan, août 1969 », *Bulletin du Musée du Québec*, n° 14 (mars 1970), p. 1-5.

Séguin, Marcel, « Alfred Pellan », *L'École canadienne*, n° 1 (septembre 1959), p. 5-9.

Trent, Bill, « Alfred Pellan ou la joie de vivre et de créer », Cahier Perspectives, *Le soleil*, vol. 2, n° 42 (15 octobre 1960), p. 27-30.

Villeneuve, Murielle et Louise Foliau, « L'araignée tisse chez Pellan », *Toile d'araignée*, Collège Basile-Moreau, Ville Saint-Laurent, 1964, s.p.

Wyllie, John, « Artist in perspective: Alfred Pellan », *Canadian Art* 21, n° 5 (septembre-octobre 1964), p. 288-290.

DOCUMENTS AUDIO ET VIDÉO PAR OU SUR L'ARTISTE

Alfred Pellan, Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Office national du film, 1961.

Daigneault, Gilles, Entretien, *L'art aujourd'hui*, Société Radio-Canada, v.1984, Radio FM, bande sonore, Fonds Alfred Pellan (FAP), 131P-010 B3/1, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal.

Francon, Georges, *Alfred Pellan*, Société Radio-Canada, 23 janvier 1961, 28 min 25 s, 16 mm, n° 8069-134.

Gladu, Paul, *Pellan*, Montréal, Les films Vision 4 Inc., 1986, 72 min, 16 mm.

Jasmin, Judith, Entretien, *Carrefour*, Société Radio-Canada, 5 mars 1960, 7 min, n° 1538804, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal.

Pellan, Montréal, Musée d'art contemporain, VHS, 25 mars 1981, 40 min.

Portugais, Louis, *Voir Pellan*, 1969, 19 min 42 s, 35 mm, Fonds Alfred Pellan (FAP), 131P-010/56, Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal.

Sainte-Marie, Gilles, Entretien, *Reportage*, Société Radio-Canada, 23 janvier 1961, 28 min 25 s, n° 15083, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal.

Simard, Jean et Fernande, « Entretien avec Alfred Pellan », *L'art et la vie*, Radio-Collège, Société Radio-Canada, 20 janvier 1957, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal.

ARCHIVES

Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal.

Dossier de presse Alfred Pellan, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Fonds Alfred Pellan (FAP), Service des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal (UQAM).

Fonds d'archives de correspondance [Claude Péloquin (MSS228), Simone Aubrey Beaulieu (fonds P816), Paul Beaulieu (P853), Famille Roland (fonds P160), Guy Viau (P171), Jacques-Lamarche (fonds P38), Roland Giguère (MSS416), Pauline Julien (MSS419)], Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

LECTURES COMPLÉMENTAIRES

Antoncic, Debra Anne, « "Oddballs and Eccentrics" ("Les Hirsutes et les Excentriques"): Visual Arts and Artists in the Popular Press in Post-War Canada », thèse de doctorat, Kingston, Université Queen's, 2011.

Bouchard, Claude et Robert Lagassé, *Nouvelle-France, Canada, Québec : histoire du Québec et du Canada*, Montréal, Beauchemin, 1986.

Boyce, Margaret, « Visual Art / Public Art and Urban Development: A Case Study of Montreal (1967-1992) », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2001.

Borduas, Paul-Émile, *Écrits I*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard/Folio, 1985.

Conley, Katharine, *Automatic Woman: The Representation of Woman and Surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

Conrick, Maeve, Munroe Eagles, Jane Koustas et Caitríona Ní Chasaide, dir., *Landscapes and Landmarks of Canada: Real, Imagined, (Re)Viewed*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2017.

Couture, Francine, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : la reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB Éditeur, 1993.

Dompierre, Louise, *John Lyman: 1886–1967*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1986.

Gagnon, François-Marc, *Paul-Émile Borduas : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.

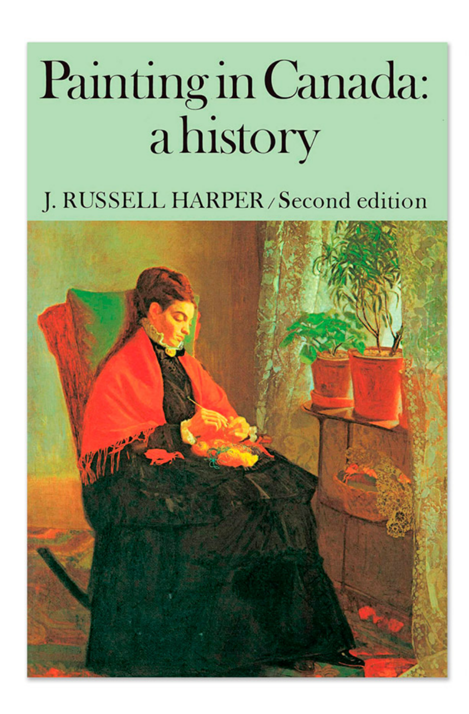
Harper, J. Russell, *Painting in Canada: A History*, Toronto, University of Toronto Press, 1977.

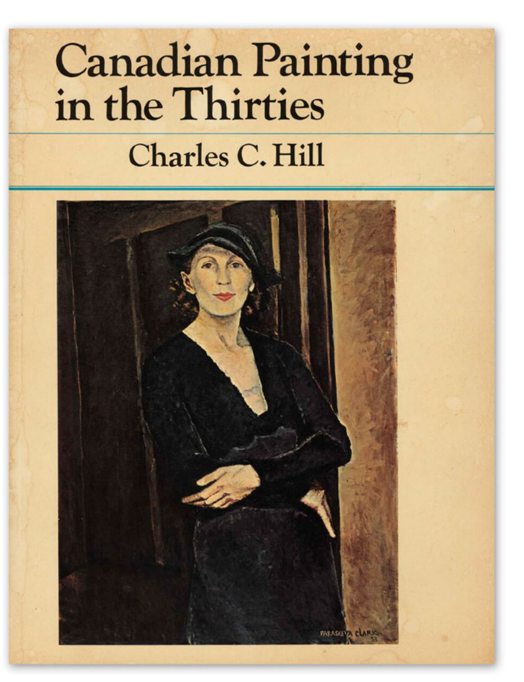
Hill, Charles C., *Canadian Painting in the Thirties*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975.

Hubbard, R. H., *L'évolution de l'art au Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1964.

Ince, Judith Louise, « The Politics of Freedom: The Montreal Avant-Garde in 1948 », mémoire de maîtrise, Université de la Colombie-Britannique, 1982.

Lamy, Suzanne, *André Breton : hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.





GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Painting in Canada: A History* (Toronto, University of Toronto Press/Les Presses de l'Université Laval, [1966] 1977). DROITE : Couverture de l'ouvrage *Canadian Painting in the Thirties* (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975).

Leclerc, Denise et Marion H. Barclay, dir., *La crise de l'abstraction au Canada : les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992.

L'enseignement des arts au Québec, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980.

Macdonald, Colin S., *A Dictionary of Canadian Artists*, vol. 5, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1977.

Molinari, Danielle, dir., *Forces nouvelles 1935-1939*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Les presses artistiques, 1980.

Morris, Jerrold, *The Nude in Canadian Painting*, Toronto, The New Press, 1972.

Peinture vivante du Québec : 1966, Vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste, Rolland Boulanger, dir., Québec, Musée de Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1966.

Reid, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

Ricci, Clarissa, dir., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milan, Et. Al., 2010.

Rioux, Marcel, *La question du Québec*, Paris, Éditions Seghers, 1969.

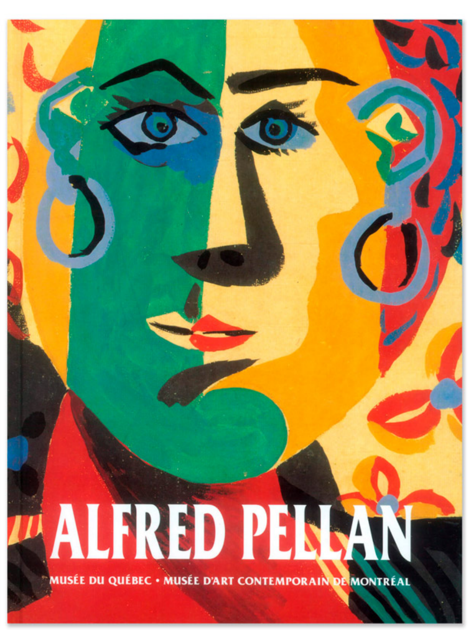
Tippett, Maria, *Making Culture: English-Canadian Institutions and the Arts before the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

Trépanier, Esther, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Montréal, Nota Bene, 1998.

Varley, Christopher, *The Contemporary Arts Society, Montreal, 1939–1948/La Société d'art Contemporain, Montréal, 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980.

Withrow, William, *Contemporary Canadian Painting*, Toronto, McClelland & Stewart Limited, 1972.





GAUCHE : Alfred Pellan, *Grise-ailes*, 1958, huile et encre sur papier, 29,8 x 22,9 cm, collection privée. DROITE: Couverture du catalogue d'exposition *Alfred Pellan* (Musée du Québec/Musée d'art contemporain de Montréal, 1998).

-

À PROPOS DE L'AUTEURE

MARIA ROSA LEHMANN

Chercheure et chargée de cours, Maria Rosa Lehmann se spécialise dans l'étude des phénomènes transnationaux ainsi que des stratégies locales de l'avant-garde et de l'art performance. Elle donne des cours d'arts visuels et de littérature francophone à Berlin, en Allemagne, et obtient un doctorat de l'Université de la Sorbonne, à Paris (2018), dans le cadre duquel elle examine la relation entre le surréalisme et l'art performance. Sa recherche doctorale est soutenue par l'Université Brown, à Providence, au Rhode Island, où elle est chercheure internationale invitée (2012-2013), et par le Laboratoire d'Excellence Création, Arts et Patrimoines (Labex CAP) à Paris, où elle est chargée de recherche (2014-2016). Ses travaux ont fait l'objet de nombreuses publications, notamment dans *La femme fatale de ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques* (2020), *Les artistes et leurs galeries, Paris-Berlin, 1900-1950, I : Paris* (2019) et *La mise en scène dans tous ses états* (2016). Lehmann écrit sur le surréalisme, la performance, l'érotisme et la représentation du féminin dans l'art du vingtième siècle pour *MuseMedusa*, *Lingua Romana*, *(In)Disciplines*, *Symbolon*, *Studii şi cercetări filologice*, *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, ainsi que pour *Acta Iassyensia Comparationis (AIC)*. Sa publication la plus récente est un chapitre sur les performances de Yoko Ono dans *Women and Nonviolence* (2021), publié sous la direction d'Anna Hamling.

Lehmann obtient des bourses postdoctorales à l'Université Cornell, à Ithaca, dans l'état de New York (2018), à l'Université du Québec à Montréal (2019-2021) et au Centre allemand d'histoire de l'art, à Paris (2021-2022). On la retrouve au sein de nombreuses équipes de commissariat, notamment pour les expositions *Ceci n'est pas un musée* présentée par la Fondation Maeght (2014) et *Une brève histoire de l'avenir* organisée au Musée du Louvre (2015). Elle s'intéresse aux stratégies d'exposition qui abordent et surmontent les défis liés à la présentation d'œuvres d'art transitoires ou associées à un espace particulier. Cette fascination se reflète dans la pratique artistique qu'elle développe en parallèle : elle crée souvent des installations qui fonctionnent comme des casse-têtes, s'assemblant différemment selon le contexte de l'exposition. Son œuvre est ainsi constamment remodelée, en mouvance et en mutation.



« J'ai découvert l'œuvre de Pellan lors de mes recherches doctorales et j'ai été immédiatement séduite par son univers coloré, habité par le surréalisme. Depuis, j'ai eu envie d'écrire un livre où chaque page brille de sa soif de liberté, d'art et d'expérimentation. »



ISBN 978-1-4871-0308-8

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteure
J'ai découvert l'œuvre d'Alfred Pellan au cours de mes recherches sur la vie des artistes québécois Mimi Parent et Jean Benoît – deux élèves de Pellan – dans le cadre de ma thèse de doctorat sur le surréalisme. Ses compositions surréalistes, sa maîtrise remarquable de la couleur et sa quête incessante de liberté artistique – un point qui me parle énormément – m'ont tout de suite fascinée. Lorsque l'IAC m'a invitée à soumettre une proposition de monographie sur Pellan, j'ai saisi l'occasion de plonger plus profondément au cœur de l'œuvre de l'artiste. Je suis profondément reconnaissante à Annie Gérin, qui m'a fait découvrir le travail de l'IAC, et à Sara Angel. Dans ma vie personnelle, mon intérêt pour Pellan est partagé par mes parents, Ines et Klaus Peter Lehmann. Merci pour votre soutien et pour nos nombreuses discussions sur l'art, la vie et la passion. Je remercie également mes grands-parents, Eleonore et Hagen Deckert. Merci, Eleonore, pour tes idées sur la couleur et la matérialité de la peinture; merci, Hagen, pour tes conseils sur la philosophie de l'histoire. Merci également à Madeleine Bartschies, ma meilleure amie, qui soutient mon travail depuis les vingt dernières années. Je dédie ce livre à mon père, qui a été victime de deux accidents vasculaires cérébraux et d'une défaillance cardiaque l'année dernière. Tu m'encourages à continuer à me battre tout en gardant le sourire. Merci!

J’apprécie les efforts de l’ensemble du personnel de l’IAC, en particulier des personnes avec lesquelles j’ai travaillé directement. Merci à Sara Angel de m’avoir offert cette occasion et de m’avoir confié ce projet. Merci également à Jocelyn Anderson de m’avoir poussée à aller plus loin dans mes réflexions et à sortir des sentiers battus (en particulier en ce qui concerne les œuvres phares). Plus que vous ne pouvez l’imaginer, Pellan et l’IAC ont été mes guides au cours de ces dernières années, qui ont connu bien des hauts et des bas. Je suis profondément reconnaissante à Rosie Prata pour son travail éditorial – nos multiples échanges m’ont incitée à parfaire mes arguments. Je remercie également Monique Johnson, Sarah Liss, Annie Champagne et Christine Poulin. Enfin, je remercie tout particulièrement Jim Harrison, commanditaire en titre, dont le soutien a enrichi ce projet.

Plusieurs collègues m’ont appuyée tout au long de mon processus de recherche et de rédaction. Je remercie tout particulièrement Dominic Hardy, qui a été le témoin des nombreuses heures que j’ai passées à réfléchir sur Pellan. Je ne peux imaginer ce livre sans lui. Merci également à Édith-Anne Pageot et à Lise Bizzoni. Je suis redevable à l’UQAM, dont le poste de stagiaire postdoctorale m’a permis d’entreprendre les vastes recherches archivistiques sur lesquelles s’appuie ce projet. Je suis reconnaissante au Centre allemand d’histoire de l’art à Paris, dont la bourse m’a été essentielle pour l’étude de sources jusqu’alors inexplorées. Les idées de Julia Drost sur les phénomènes transnationaux du surréalisme m’ont aidée à comprendre les échanges artistiques entre Paris et Montréal. L’expertise de Kate Conley sur le féminin dans le surréalisme a façonné ma compréhension des images érotiques de Pellan. J’aimerais également remercier le regretté François-Marc Gagnon pour les discussions que nous avons eues et dont les théories ont favorisé ma compréhension de l’histoire de l’art québécois.

Enfin, je salue le travail inlassable des registraires, archivistes, bibliothécaires et spécialistes des musées. Un grand merci à toute l’équipe du Service des archives et de gestion des documents de l’UQAM, qui m’a aidée à m’orienter dans la vaste collection de papiers personnels, de lettres, de contrats et de fiches de travail de Pellan. L’équipe du Centre d’archives Gaston-Miron (CAGM) de l’Université de Montréal m’a prêté main forte pour identifier le matériel audiovisuel inclus dans ce livre. Je remercie également les archivistes de la BAnQ de Montréal et de Québec : avec leur aide, j’ai pu constituer une base de données de coupures de presse sur Pellan, des années 1920 jusqu’à sa mort en 1988. Je suis profondément redevable à Francine Joly de Lotbinière, qui a partagé ses souvenirs de Pellan. En raison de la pandémie de COVID-19, j’ai dû rentrer en Europe beaucoup plus tôt que prévu, et je remercie toutes les personnes extraordinaires qui m’ont permis de garder un lien et ont rendu possible la poursuite de mes recherches.

De l’Institut de l’art canadien

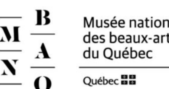
COMMANDITAIRES DE L’OUVRAGE

K. JAMES HARRISON ET MELINDA HARRISON

COMMANDITAIRE FONDATEUR



PARTENAIRES CULTURELS





L’Institut de l’art canadien tient à souligner la générosité des commanditaires en titre de cet ouvrage, K. James Harrison et Melinda Harrison.

Nous remercions le commanditaire fondateur de l’Institut de l’art canadien, BMO Groupe financier.

L’IAC est honoré de présenter cet ouvrage avec le Musée national des beaux-arts du Québec et la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec à titre de partenaires culturels.

L’IAC tient également à souligner l’appui des autres commanditaires en titre de la saison 2022-2023 du projet de livres d’art canadien en ligne : Banque Scotia; Rudy et Elizabeth Kerklaan; Sydney and William R. Pieschel Foundation; Eleanor et Francis Shen; Elian Terner et Poonam Puri; ainsi que Morden Yolles.

Enfin, nous saluons la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l’Institut de l’art canadien et rendent notre travail possible.

L’IAC remercie vivement la succession Alfred Pellan pour son soutien à ce projet.

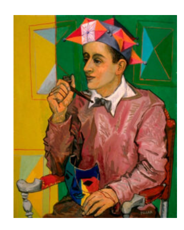
L’IAC tient enfin à remercier les personnes suivantes pour leur aide et collaboration : Art Windsor-Essex (Nicole McCabe); la Banque d’art du Conseil des arts du Canada (Saada El-Akhrass); Bibliothèque et Archives Canada (Marie Julie Hyppolite); Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Edwin Bermudez, Martin Couture, Suzanne Grégoire, Louise-Marie Ménard); les Bibliothèques de l’Université du Manitoba (James Kominowski); The Brechin Group Inc. (Jacqueline M.E. Vincent); le Cégep de Granby (Jolaine O. Boulanger); Christian Cassidy; collection des arts visuels d’Affaires mondiales Canada (Carolyn Hickey); la collection d’objets civiques de la Ville de Kingston (Miranda Riley); le Cleveland Museum of Art (James Kohler); CNAC/MNAM, Dist. RMN-Grand Palais/Art Resource (John Benicewicz); COVA-DAAV (Bernard Guérin, Jane Labiak); la Dalhousie Art Gallery (Michele Gallant); le Davis Museum at Wellesley College (Helen A. Connor); la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec (Emilie L. Cayer); la Galerie d’art d’Ottawa (Rebecca Basciano); la Maison de vente aux enchères Heffel (Daniel Gallay); la Galerie d’art Leonard et Bina Ellen (Larissa Dutil, Julia Eilers Smith); le Musée d’art contemporain de Montréal (Florence Morissette); Musée d’art de Joliette (Julie Alary Lavallée); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts de l’Ontario (Alexandra Cousins); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie, Ian Lefebvre); le Musée des beaux-arts de Winnipeg (Nicole

Fletcher); le Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou/Agence photographique de la RMN-Grand Palais (Christophe Mauberret); le Musée national des beaux-arts du Québec (Eve-Lyne Beaudry, Julie Bouffard, Stéphanie Drolet); la Power Corporation du Canada (Paul Maréchal); la Société d'histoire de la Haute-Yamaska (Cecilia Capocchi); la Société de la Place des Arts de Montréal (Sophie Bélanger); la succession André Le Coz (Nathalie Le Coz); la succession Henri Tranquille (Gisèle Rocheleau); la succession Photo-Journal (Galerie Clarence Gagnon); la succession Robert Humblot (Brigitte Humblot); la succession Robert La Palme (Jean-Pierre Pilon); le Théâtre du Nouveau Monde (Karine Tanguay); l'Université de Sherbrooke (Kathy Rose); ainsi que la Winnipeg Architecture Foundation (Marieke Gruwel).

L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Mention de source de l'image de la page couverture

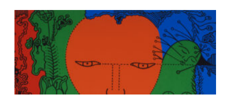


Alfred Pellan, *Jeune comédien*, v.1935/après 1948. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : *Alfred Pellan dans son atelier*, 1946. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Alfred Pellan, *Mutons…*, 1974. (Voir les détails ci-dessous.)



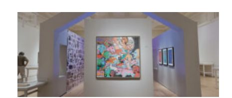
Questions essentielles : Alfred Pellan, *Jardin rouge*, 1958. (Voir les détails ci-dessous.)



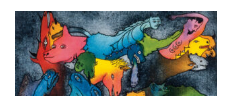
Style et technique : Alfred Pellan, *Pique-mégots*, 1974. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Alfred Pellan, *Citrons ultra-violets*, 1947. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, 2014. (Voir les détails ci-dessous.)

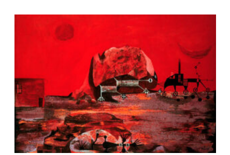


Copyright et mentions : Alfred Pellan, *À la femme allongée*, du livre d'artiste *Délirium concerto*, 1982. (Voir les détails ci-dessous.)

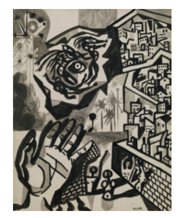
Mentions de sources des œuvres d'Alfred Pellan



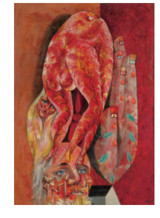
À la femme allongée, du livre d'artiste *Délirium concerto*, 1982. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Madeleine Pelland (1992.262.05). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



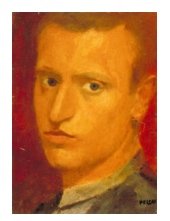
L'affût, 1956. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (6687). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



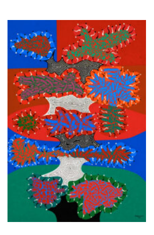
« Alors nous vivions aux remparts des villes endormies », illustration pour *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois, 1944. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2000.288). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



L'amour fou (Hommage à André Breton), 1954. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs de Horsley et Annie Townsend (1991.9). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



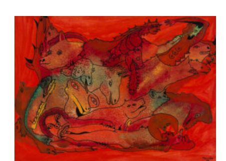
Autoportrait, 1928. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1971.04). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.



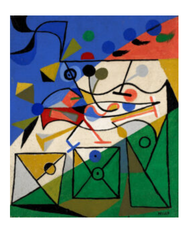
Baroquerie, 1970. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Martin Lipman.



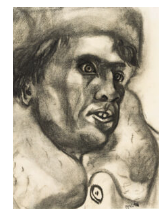
Bestiaire de la cheminée, 1980. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (2006.87.01). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



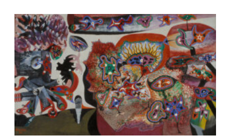
Bestiaire nº 3, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.247). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Bouche rieuse, 1935. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (5054). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



Le bûcheron, 1935-1940. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat effectué grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (1989.27). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Louis Hébert.



Le buisson ardent, 1966. Collection Firestone d'art canadien, Galerie d'art d'Ottawa, don à la Ville d'Ottawa par la Fondation du patrimoine ontarien (FAC1070). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



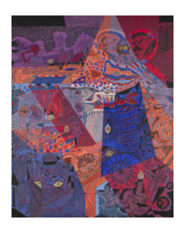
Calque de Citrons ultra-violets, v.1947. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (CE.2011.694). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Stéphane Bourgeois.



Les carnivores, 1966. Dalhousie Art Gallery, Halifax, collection permanente, achat grâce aux fonds donnés par la promotion 1996 de l'Université Dalhousie et le syndicat étudiant 1965-1966, 1966 (DAG 1966-2-3). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



La chouette, 1954. Collection du Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris (AM3395P). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). © CNAC/MNAM, Dist. RMN-Grand Palais/Art Resource, NY.



Citrons ultra-violets, 1947. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1968.255). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



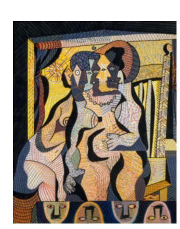
Coin du vieux Québec, 1922. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (2903). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



Collage érotique, s.d. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (CE.2011.1274). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



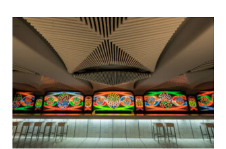
Le comédien, couverture du programme de la pièce *Le soir des rois*, 1946. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.339). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



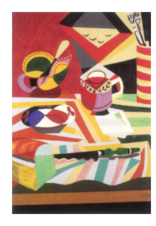
Conciliabule, v.1945. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1985.03). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.



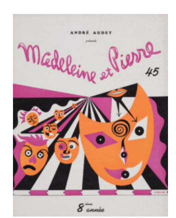
Cordée de bois, 1941. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Marcel et Diane Pelland (1994.157). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



Cosmos musical, 1963. Collection des Archives de la Société de la Place des Arts de Montréal. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Caroline Bergeron.



Le couteau à pain ondulé, 1942. Collection du Hiram Walker Group, Windsor. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



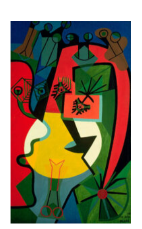
Couverture du programme de la pièce *Madeleine et Pierre*, 1945. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.321). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



Croissant de lune, 1960. Collection du Musée d'art de Joliette, don de Thomas Laperrière (1986.012). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Guy L'Heureux.



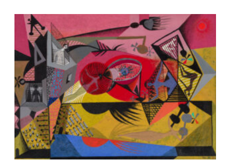
De la tête aux pieds, Monsavon, savon crème, 1933. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.497). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Désir au clair de la lune, 1937. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (6109). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



Enfants de la Grande-Pointe, Charlevoix, 1941. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Marcel et Louise Lacroix (2007.140). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



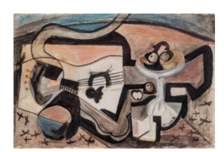
Et le soleil continue, 1959 (première version v.1938). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achetée (1960.682). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



Étude de flacon de parfum pour la maison Revillon, Paris, avant 1940. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.763). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Stéphanie Bourgeois.



Étude pour Fruits au compotier, v.1933, collection privée. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Toni Hafkenscheid.



Étude pour Instruments de musique – A, v.1933. Collection privée. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Toni Hafkenscheid.



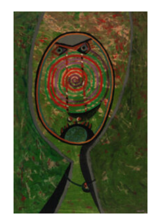
Étude pour Jardin mécanique, 1965. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (CE.2011.541). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



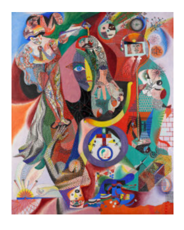
L'exhibitionniste, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.474). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



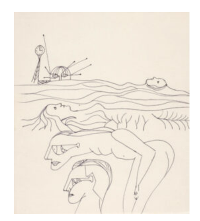
Façonnage, 1973. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1974.123). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Louis Hébert.



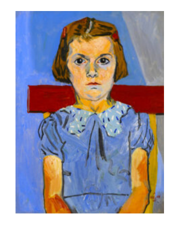
Femme à la perle, 1938. Collection privée, Montréal. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Maison de vente aux enchères Heffel.



Femme d'une pomme, 1943. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de M. et Mme Charles S. Band, 1956 (56/7). © Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : MBAO.



Femmes paysage, v.1945-1975. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.874). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Stéphane Bourgeois.



Fillette à la robe bleue, 1941. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (18944). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



Fleurs et dominos, v.1940. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1940.105). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Floraison, v.1950. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (7781). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



Folies-Bergère, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don anonyme (1992.252). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Idra Labrie.



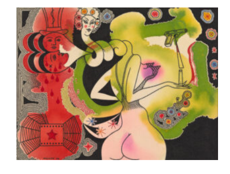
Les fraises, 1920. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Madeleine Pelland (2006.84). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



Fruits au compotier, v.1934. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1978.412). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Grise-ailes, 1958, collection privée. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Toni Hafkenscheid.



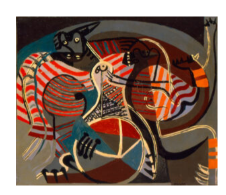
Hollywood, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.245). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



L'homme A grave, v.1948. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1958.208). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



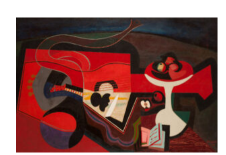
Homme et femme, 1943-1947. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.223). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



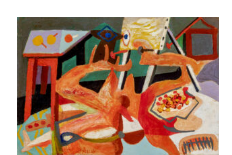
Hommes-rugby, v.1935. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal (D9398P1). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.



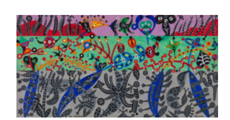
Images de l'homme, affiche pour Expo 67, 1967. Collection de la BAnQ. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



Instruments de musique – A, 1933. Collection du Davis Museum at Wellesley College, don de M. et Mme Henry Clifford (1954.32). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



Intérieur d'atelier, v.1935. Collection privée. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Toni Hafkenscheid.



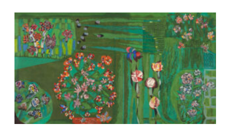
Jardin d'Olivia, 1968. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de la Succession Alfred Pellan (2004.457). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



Jardin mécanique, 1965. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, don de Ron J. Longstaffe. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Musée des beaux-arts de Vancouver.



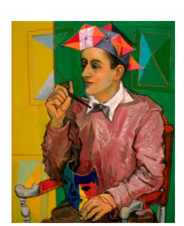
Jardin rouge, 1958. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Louise et Bernard Lamarre (2016.297). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAM, Christine Guest.



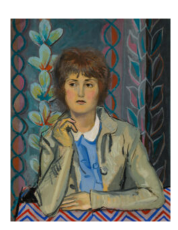
Jardin vert, 1958. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1959.516). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



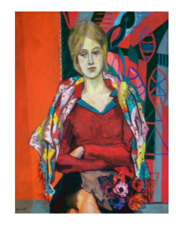
Jeu de cinq, 1968. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.238). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Louis Hébert.



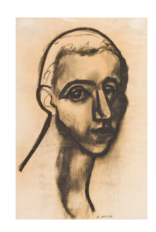
Jeune comédien, v.1935/après 1948. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (9652). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



Jeune fille au col blanc, v.1934. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat, restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1940.106). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



Jeune fille aux anémones, v.1932. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15241). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



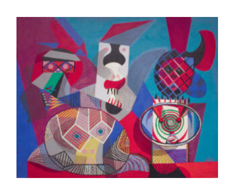
Jeune homme, 1931-1934. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1973.17). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



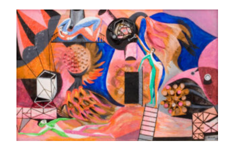
Maisons de Charlevoix, 1941. Collection d'œuvres d'art de la Power Corporation du Canada, Montréal. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



Les mannequins, v.1946. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.265). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Mascarade, v.1939-1942. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal (A7640P1). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Denis Farley.



Les mécaniciennes, 1958. Collection de la Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, don de Max et Helen Steinman, 1964 (964.43). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Richard-Max Tremblay.



Mini-bestiaire n° 5, v.1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat effectué grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (2004.592). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Mini-bestiaire n° 10, v.1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat effectué grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (2004.597). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



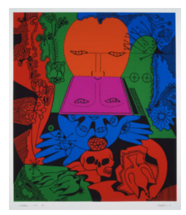
Mini-bestiaire n° 22, v.1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat effectué grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (2004.609). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Idra Labrie.



Mini-bestiaire n° 24, v.1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat effectué grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (2004.611). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Idra Labrie.



Mini-bestiaire n° 31, v.1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de la Succession Alfred Pellan (2004.618). Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



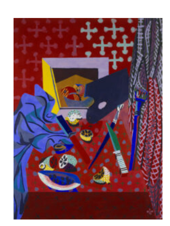
Mutons…, 1974. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal (D9150G1). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Denis Farley.



Nature morte à l'assiette, 1922. Collection privée de Pierre Saint-Georges, Verdun. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



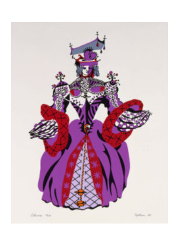
Nature morte à la lampe, 1932. Collection du Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris (JP886P). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). © CNAC/MNAM, Dist. RMN-Grand Palais/Art Resource, NY. Mention de source : Jacqueline Hyde.



Nature morte aux deux couteaux, 1942. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal (A92590P1). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



Nature morte n° 22, v.1930. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1971.71V). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



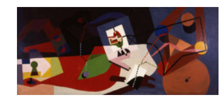
Olivia, du livre d'artiste *Sept costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1971.64.02). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



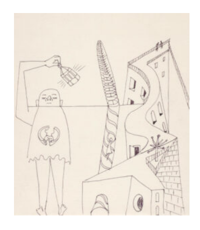
Oniromancie, 1972. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1973.07). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Louis Hébert.



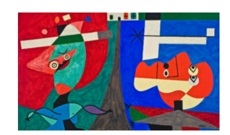
La pariade, 1940-1945. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1959.339). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



Peintre au paysage, v.1935. Collection de Art Windsor-Essex, achat 1967 (1967.011). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



Personnage avec édifice labyrintesque, v.1945-1975. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.871). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Stéphane Bourgeois.



Le petit avion, 1945. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, acquisition avec l'aide de la Winnipeg Foundation et du Conseil des arts du Canada (G-70-655). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



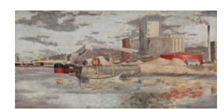
Pince-fesse, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.471). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Pique-mégots, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.465). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Pop Shop, 1972. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1973.06). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Louis Hébert.



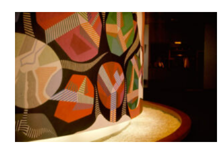
Le port de Québec, 1922. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Madeleine Pelland (2006.85). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



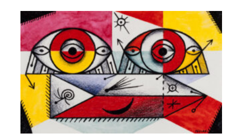
Portrait de femme, v.1930. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat, restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1995.56). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



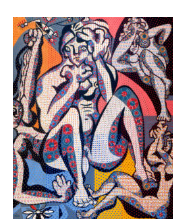
Pour masochiste, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.475). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



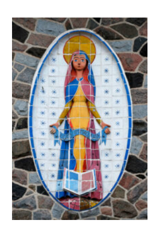
The Prairies (*Les Prairies*), 1963. Collection d'Aéroports de Montréal. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



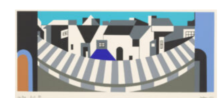
Prisme d'Yeux, 1948. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Madeleine Pelland (1991.86). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.



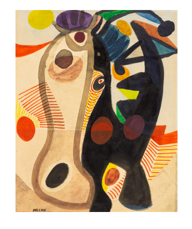
Quatre Femmes, 1944-1947. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



Reine des cieux ou *Immaculée-conception*, 1960. Collection du Cégep de Granby. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Chantal Lefebvre.



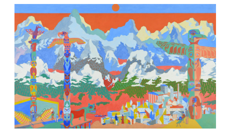
La rue, du livre d'artiste *Sept costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.1320). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Louis Hébert.



Sans titre, 1942. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat effectué grâce à une contribution de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec (2000.301). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Louis Hébert.



Sans titre (Canada Est), 1942-1943. Collection des arts visuels d'Affaires mondiales Canada, Ottawa (981.1.2). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



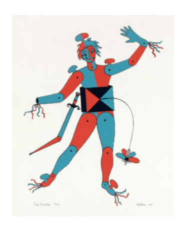
Sans titre (Canada Ouest), 1942-1943. Collection des arts visuels d'Affaires mondiales Canada, Ottawa (981.1.1). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



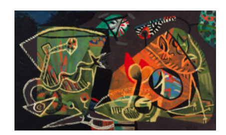
Satellites, 1979. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.512). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



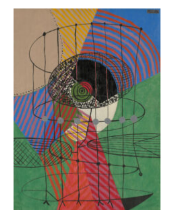
Satellites, 1979. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.517). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



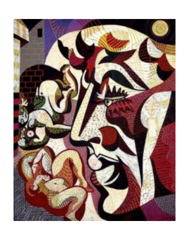
Sire André, du livre d'artiste *Sept costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1971.64.03). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



Sous-terre, 1938. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal (A71124P1). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Denis Farley.



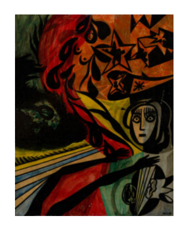
La spirale, 1939. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1971.71R). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Sur la plage, 1945. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (9512). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAC.



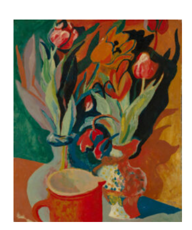
Surprise académique, v.1943. Collection privée, Montréal. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



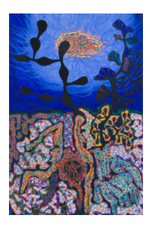
« Ta forme monte comme la blessure du sang », illustration pour *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois, 1944. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1954.62). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.



La table verte, v.1934. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1938.10). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Les tulipes, 1934-1935. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1938.11). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Végétaux marins, 1964. Collection d'objets civiques de la Ville de Kingston. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023).



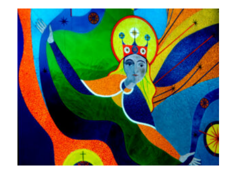
Vénus et le taureau, v.1938. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1971.72). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



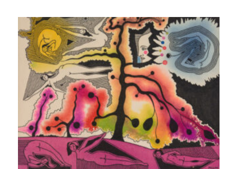
Veuve joyeuse, 1974. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.459). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Viola, du livre d'artiste *Sept costumes et un décor pour « La nuit des rois » de Shakespeare*, 1971. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1971.64.04). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.

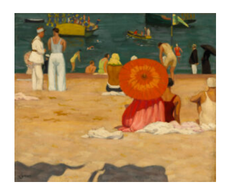


Vitrail de l'église Saint-Théophile, 1964. Collection de la BAnQ, Fonds Antoine Desilets, Montréal. © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : Antoine Desilets.



Voltige d'automne – A, 1973. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, legs de Madeleine Poliseno Pelland (2011.243). © Succession Alfred Pellan/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MNBAQ, Denis Legendre.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



À la plage (Saint-Jean-de-Luz), 1929-1930, par John Lyman. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, présenté par les exécuteurs testamentaires du D[r] Max Stern, 1988, conformément à ses souhaits (30182). Mention de source : MBAC.



Alfred Pellan (au premier plan) qui travaille sur l'une de ses sculptures à l'École des beaux-arts de Québec, 1923, photographie de source inconnue. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Madeleine et Alfred Pellan (P38.S17.D23.P1).



Alfred Pellan avec ses élèves à l'École des beaux-arts de Montréal (dont, au centre, Jean Benoît et Mimi Parent), 1944, photographie de source inconnue. Collection de la BAnQ, Fonds La Presse, Montréal.



Alfred Pellan dans son atelier, 1946. Photographie de Ronny Jaques. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Archives/Collections et Fonds, référence : R3133-668-9-F, numéro de volume : 12 (4325078).



Alfred Pellan (en haut) et ses amis de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 1928. Photographie de source inconnue. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Madeleine et Alfred Pellan (P38.S17.D28.P1).



Alfred Pellan en train de peindre *Sans titre (Canada Ouest)*, pour la salle de réception de l'ambassade canadienne à Rio de Janeiro, 1942, photographie de source inconnue. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Daniel Cogé (CE.2006.01). Mention de source : MNBAQ, Patrick Altman.



Alfred Pellan et Germain Lefebvre au lancement du livre de ce dernier, 1973, photographie de source inconnue. Collection de la BAnQ, Photo-Journal.



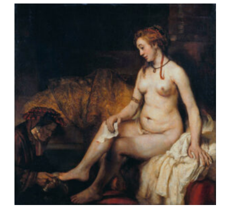
Alfred et son père (le duo de gauche), 1945, photographie de source inconnue. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Madeleine et Alfred Pellan (P38.S17.D45.P1).



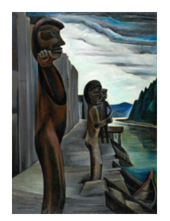
Alfred Pellan recevant le prix Louis-Philippe-Hébert, 3 juin 1972, photographie de source inconnue. Collection de la BAnQ, Télé-radiomonde, Montréal.



Alfred, Réginald et Diane enfants, s.d., photographie de source inconnue. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Madeleine et Alfred Pellan (P38.S17.D1.P1).



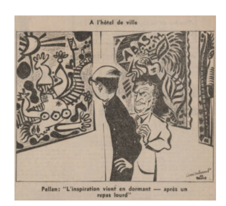
Bethsabée au bain tenant la lettre du roi David, 1654, par Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Collection du musée du Louvre, Paris.



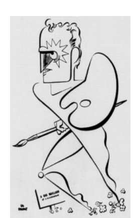
Blunden Harbour, v.1930, par Emily Carr. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (4285). Mention de source : MBAC.



Café Le Dôme à Montparnasse, Paris, v.1900-1930. Avec l'autorisation de Wikimedia Commons.



Caricature à l'effigie d'Alfred Pellan à l'hôtel de ville publiée dans *Le Devoir*, Montréal, le 13 novembre 1956, par Robert La Palme. Collection de la BAnQ, *Le Devoir*, Montréal.



Caricature à l'effigie d'Alfred Pellan publiée dans *Le Jour*, Montréal, le 21 juillet 1945, par Robert La Palme. Collection de la BAnQ, *Le Jour*, Montréal.



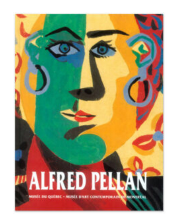
Charles Maillard, v.1940. Photographie de source inconnue. Collection de la BAnQ, Centre d'archives de Québec, Montréal (03Q,P1000,S4,D83,PM31).



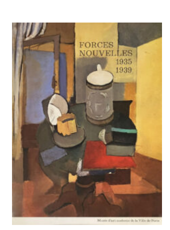
Composition, 1942, par Paul-Émile Borduas. Collection privée. © Succession Paul-Émile Borduas/COVA-DAAV (2023).



Coup de vent, 1902, par Lucien Simon. Collection du Musée d'État des beaux-arts Pouchkine, Moscou.



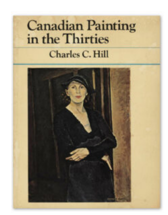
Couverture du catalogue d'exposition *Alfred Pellan* (Musée du Québec/Musée d'art contemporain de Montréal, 1993). © Musée du Québec et Musée d'art contemporain de Montréal.



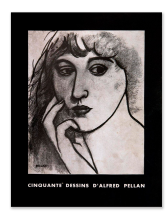
Couverture du catalogue d'exposition *Forces nouvelles : 1935-1939* (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Les presses artistiques, 1980).



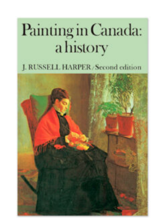
Couverture du numéro « Le merveilleux monde de Monsieur Pellan », *Vie des arts* 38, nº 151 (été 1993).



Couverture de l'ouvrage *Canadian Painting in the Thirties* (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975).



Couverture de l'ouvrage *Cinquante dessins d'Alfred Pellan* (Montréal, Éditions Lucien Parizeau, 1945).



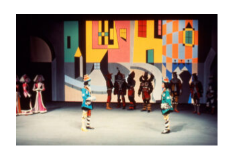
Couverture de l'ouvrage *Painting in Canada: A History* (Toronto, University of Toronto Press/Les Presses de l'Université Laval, [1966] 1977).



Couverture de l'ouvrage *Pellan : sa vie, son art, son temps* (Québec, Éditions Marcel Broquet, 1986).



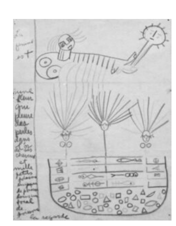
Décors et costumes conçus par Alfred Pellan pour les personnages d'Olivia (jouée par Élizabeth Lesieur) et de Maria (jouée par Marjolaine Hébert), pour la production de 1968 de la pièce *La nuit des rois* de Shakespeare au Théâtre du Nouveau Monde, Montréal. Collection du Théâtre du Nouveau Monde, Montréal. Mention de source : André Le Coz.



Décors et costumes conçus par Alfred Pellan pour les personnages de Sébastien (joué par Jean Besré) et de Viola/Césario (joué par Monique Miller), pour la production de 1968 de la pièce *La nuit des rois* de Shakespeare au Théâtre du Nouveau Monde, Montréal. Collection du Théâtre du Nouveau Monde, Montréal. Mention de source : André Le Coz.



Les demoiselles d'Avignon, juin-juillet 1907, par Pablo Picasso. Collection du Museum of Modern Art, New York, acquise grâce au legs de Lillie P. Bliss (par échange) (333.1939). © Succession Pablo Picasso/droits d'auteur arts visuels-CARCC.



Dessin de cadavres exquis réalisé par Pellan et ses élèves, tiré de *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976. Collection de la BAnQ Vieux-Montréal, Fonds du ministère de la Culture et des Communications, Claude Gosselin, Montréal (06M,E6,S7,SS1,D761851-761931).



École des beaux-arts de Québec, 6 avril 1923. Photographie de source inconnue. Collection de la BAnQ, *La Presse*, Montréal.



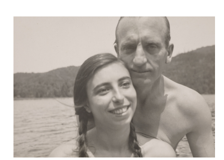
L'étoile noire, 1957, par Paul-Émile Borduas. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de M. et Mme Gérard Lortie (1960.1238). © Succession Paul-Émile Borduas/COVA-DAAV (2023). Mention de source : MBAM, Denis Farley.



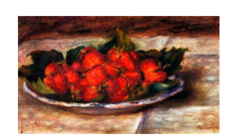
Exposition de Prisme d'Yeux à la Librairie Tranquille, Montréal, mai 1948, photographie de source inconnue. Collection de l'Université de Sherbrooke, Fonds Henri Tranquille (P43/A1/3).



Jour du mariage, le 23 juillet 1949, photographie de source inconnue. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Madeleine et Alfred Pellan (P38.S17.D49.P1).



Madeleine Poliseno et Alfred Pellan au lac Clef (Saint-Donat), v.1948, photographie de source inconnue. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Madeleine et Alfred Pellan (P38.S17.D48.P1).



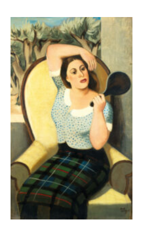
Nature morte aux fraises, v.1880, par Pierre-Auguste Renoir. Collection privée.



Pavillons canadiens à Expo 67, mai 1967. Photographie de Laurent Bélanger. Avec l'autorisation de Wikimedia Commons.



Portrait de photomaton d'André Breton avec des lunettes, v.1924-1929. Avec autorisation de Wikimedia Commons.



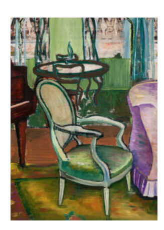
Portrait de Sarah, 1935, par Robert Humblot. Collection privée. Mention de source : MAK.



Salon de l'École des beaux-arts de Québec, 26 mai 1923. Photographie de source inconnue. Collection de la BAnQ, *Le Soleil*, Québec.



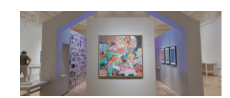
Sculpture en bronze inspirée du *Mini-bestiaire* d'Alfred Pellan, exposée dans le jardin Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 2013. Avec l'autorisation de Wikimedia Commons. Mention de source : Jean Gagnon.



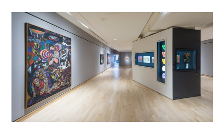
Study of the Drawing Room of the Artist (*Étude du salon de l'artiste*), v.1940, par Prudence Heward. Collection privée. Mention de source : Sotheby's Inc.



Tête, 1926, par Pablo Picasso. Collection du Cleveland Museum of Art, don de la collection Nancy F. et Joseph P. Keithley (2020.112). © Succession Pablo Picasso/droits d'auteur arts visuels-CARCC.



Vue d'installation de l'exposition *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, 2014, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Vue d'installation de l'exposition *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, 2014, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Rédactrice en chef
Sarah Liss

Directrice de la rédaction en français (révision comparative)
Annie Champagne

Conceptrice principale
Simone Wharton

Éditrice (révision de fond)
Rosie Prata

Réviseures linguistiques (anglais)
Jocelyn Anderson, Sarah Liss

Responsable principale de la rédaction
Monique Johnson

Correctrice d'épreuves (anglais)
Judy Phillips

Traductrice
Christine Poulin

Réviseure linguistique (français)
Emiko Berman

Correcteur d'épreuves (français)
Julien-Claude Charlebois

Responsable principale de la conception et de la mise en page
Barbara Campbell

Responsable de la recherche iconographique
Diane Pellicone

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre: Alfred Pellan : sa vie et son œuvre / Maria Rosa Lehmann; traduction, Christine Poulin.
Autres titres : Alfred Pellan. Français
Noms : Lehmann, Maria Rosa, auteure. | Pellan, Alfred,1906-1988 . Œuvre. Extraits. | Institut de l'art canadien, éditeur.
Description : Traduction de : Alfred Pellan: life & work. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20230194257 | ISBN 9781487103071 (HTML) | ISBN 9781487103088 (PDF)
Vedettes-matière : RVM : Pellan, Alfred, 1906-1988. | RVM : Pellan, Alfred,1906-1988—Critique et interprétation. | RVM : Peintres—Québec (Province)—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification : LCC ND249.P4 L4414 2023 | CDD 759.114—dc23